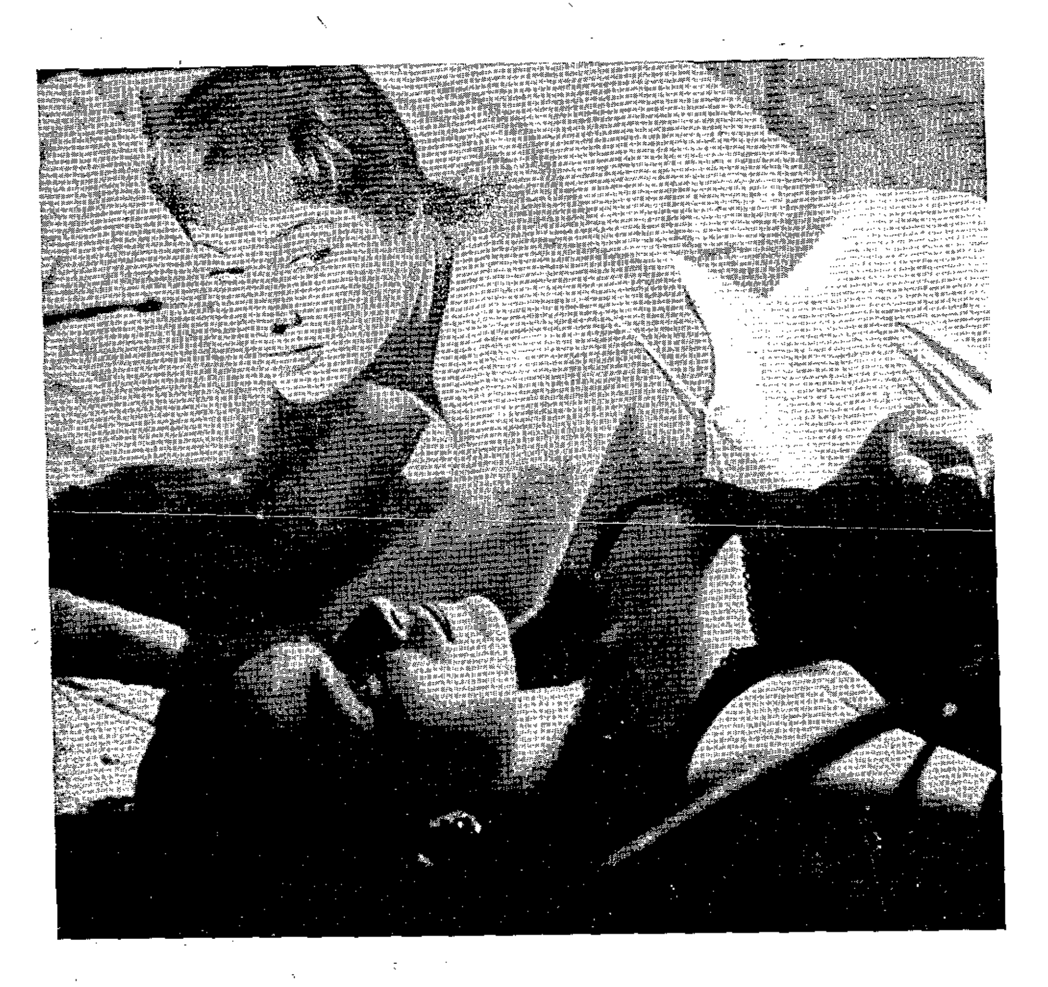
CAHIERS
DU CINÉMA



N° 35 • REVUE DU CINÉMA ET DU TÉLÉCINÉMA • N° 35



Kerima et May Britt dans LA LOUVE DE CALABRE (*La Lupa*), puissante tragédie cinématographique d'ALBERTO LATTUADA. (*Paramount*).

CAHIERS DU CINÉMA

REVUE MENSUELLE DU CINÉMA ET DU TÉLÉCINÉMA

146, CHAMPS-ÉLYSÉES, PARIS (8e) - ÉLYSÉES 05-38

RÉDACTEURS EN CHEF : A. BAZIN, J. DONIOL-VALCROZE ET LO DUCA

DIRECTEUR-GÉRANT : L. KEIGEL

TOME VI — MAI 1954 — N° 35.

SOMMAIRE

NOTRE COUVERTURE

Gerard Philipe et Joan Greenwood dans l'admirable film de René Clément, *Monsieur Ripois.* (Production Paul Graetz).



PARIS-PROVINCE

Inspiration pour un film

par Jean Renoir



L'entrée de l'avenue Frochot qui a inspiré à Jean Renoir le cadre de ce scénario.

Mes chers Amis,

Quand vous verrez cette histoire à l'écran vous ne la reconnaîtrez évidemment pas. Telle quelle, elle me rend le service de m'amener devant des portes, encore fermées, mais derrière lesquelles je crois qu'il se passe quelque chose. A moi d'en trouver les clefs... ou une bonne pince monseigneur.

Amicalement,

JEAN RENOIR

Nous remercions Jean Renoir d'avoir pensé aux CAHIERS pour faire connaître cette première inspiration d'un film qu'il espère réaliser très prochainement.

La « Villa Dumas » est un drôle d'endroit, une sorte de village cerné de tous côtés par les boîtes de nuit, les bars exotiques. La nuit, le quartier est envahi par les marchands de drogue, les Arabes en rupture de ban, les putains, les cars de touristes, et par tout le petit peuple besogneux qui vit du plaisir des autres. Une solide grille défend la Villa-Dumas contre les invasions. Elle a résisté aux enseignes au néon et à l'agitation factice. Elle est restée un îlot de verdure et de paix. Les voitures n'y pénètrent pas. Les enfants, les chiens et les chats y sont rois.

L'écriteau « Villa » appliqué à l'entrée est trompeur dans sa modestie. Il s'agit d'une véritable avenue privée bordée de maisons à deux ou trois étages, construites vers 1830 par un groupe d'écrivains et d'artistes. C'était alors la pleine campagne. Les romantiques propriétaires des lieux n'avaient que quelques pas à faire pour aller chasser la perdrix sur les pentes de la côte Clignancourt. Alexandre Dumas père avait été l'un des premiers propriétaires. De là le nom de « Villa-Dumas ».

Les gens qui habitent la Villa-Dumas forment un petit monde bien à part, très différent de ce qu'il est convenu d'appeler « Montmartre ». Ils appartiennent aux catégories sociales les plus diverses. Plusieurs descendants d'artistes connus en forment l'aristocratie. Les droits d'auteur de quelque aïeul à succès leur assurent des revenus honorables. Mais les maisons ayant été subdivisées, à côté d'eux on peut croiser des locataires plus que modestes vivant à trois ou quatre dans la même pièce. Il y a aussi plusieurs petites entreprises : une académie de peinture, une école de danse, un photographe ; et l'entrée des cuisines de « Chez Willy », la fameuse boîte de nuit dont la façade donne boulevard de Clichy. Une dame ruinée fait des chapeaux à domicile ; une tireuse de cartes dit l'avenir ; des peintres occupent des ateliers plus ou moins somptueux.

C'est dans ce cadre qu'évoluait Alice, le personnage central de cette histoire. Alice avait dépassé la trentaine. Elle exerçait la profession de femme de ménage. Si ses mains n'avaient pas été abîmées par les lessives, son corps fatigué par le nettoyage des escaliers, si elle avait eu le temps de se reposer, de prendre soin de sa personne, Alice eut été ce que l'on appelle une jolie femme. Telle quelle, bien des hommes se retournaient sur son passage et cela ne lui déplaisait pas. Son mari, Célestin, était un peu moins âgé qu'elle-même. Elle l'avait épousé plusieurs années après la naissance de sa fille Gisèle, qui allait sur ses seize ans. Tous trois habitaient une pièce unique sous le toit. Ça n'était pas brillant, mais ils étaient bien contents de l'avoir trouvée. Ils étaient littéralement à la rue quand M. Gravine, le propriétaire de la maison chez qui Alice allait faire de gros travaux, leur avait proposé cette solution.

Quand trois personnes doivent accomplir tous les actes de la vie, en commun, sur quelques mètres carrés de plancher, cela pose des problèmes. C'était la casquette de Célestin qui traînait sur le fourneau à gaz, les livres de Gisèle dans le lavabo, la lessive d'Alice sur l'unique table du ménage au moment où Célestin avait envie de faire une partie de dames avec Gisèle. Le grand lit des parents occupait presque toute la place. Gisèle dormait dans un lit pliant. Mais quand elle était en retard pour l'école, elle oubliait de le replier et cela faisait des drames. Bref, on n'arrêtait pas de se disputer.

La grande préoccupation d'Alice était la vertu de sa fille. Elle avait de l'ambition pour elle. Au lieu de la mettre en apprentissage, elle lui avait fait continuer ses études. C'était un gros sacrifice représentant bien des heures de ménage en plus pour Alice. Jusqu'ici Gisèle avait répondu aux espoirs de sa mère. Elle avait passé brillamment son certificat d'études et même obtenu une bourse, grâce à laquelle elle espérait aller jusqu'au brevet. Mais tous ses espoirs étaient bien fragiles. Une bêtise pouvait les réduire à néant. Alice elle-même en était la preuve. Elle aussi, à quinze ans, avait vu l'avenir en rose, avait espéré un beau mariage ou une jolie position dans le commerce. D'autant plus qu'elle était loin d'être bête. Hélas, elle avait eu contre elle quelque chose de pire que la sottise : elle aimait courir. A l'âge où d'autres vont à l'école elle s'était trouvée enceinte. Le père, un étranger, s'était éclipsé. Elle avait songé à faire disparaître l'enfant, mais la fibre maternelle vibrait en elle. Gisèle était née et la lutte pour le pain quotidien avait commencé.

Alice s'en était à peu près tirée malgré la guerre, jusqu'au jour où elle était tombée amoureuse de Célestin. Celui-ci était un être charmant, mais incapable de rien faire. Il avait essayé de tout : peintre en bâtiment, électricien, garçon de restaurant. Partout on l'aimait bien, mais on était obligé de le renvoyer simplement parce qu'il ne faisait rien. Il haïssait le travail et ne s'en cachait pas. Maintenant il s'occupait en faisant de petits travaux pour les habitants de la Villa-Dumas. Quand il y avait une porte à repeindre, un court-circuit à réparer, un lavabo à déboucher, on l'appelait. Ces petits profits lui permettaient d'aller boire un coup avec des copains sans tirer sur le budget familial.

De temps en temps, Alice en avait assez de cet inutile. Elle parlait de quitter son mari et d'aller vivre seule avec Gisèle. Ces crises se terminaient généralement par une petite fugue avec quelque ami de rencontre. Le lendemain elle en était honteuse. Elle craignait avant tout le mauvais exemple pour sa fille. Comment pouvait-elle être aussi faible pour elle-même, alors qu'elle était prête à mettre en pièces le premier homme qui eut osé lever les yeux sur Gisèle. Célestin n'était pas dupe des explications d'Alice en ces occasions. Lui, si gai d'habitude, si insouciant, réagissait en devenant très triste. En général, il passait ces périodes étendu toute la journée sur son lit à fumer des cigarettes, en poussant de gros soupirs. Honteuse, Alice se plongeait dans le travail, acceptait les besognes les plus pénibles ; grâce à quoi elle accumulait de quoi acheter quelques bouteilles de bon vin et des bons cigares qu'elle apportait à Célestin qui retrouvait aussitôt sa belle humeur.

La reine de l'allée était Louise, la petite-fille des portiers, âgée de cinq ans. Sa mère, Violette, avait perdu son mari en Indochine voici deux ans. Elle exerçait la profession de secrétaire-dactylographe et travaillait pour M. Beaugras, un écrivain de romans policiers, citoyen de la Villa-Dumas. Elle était actuellement enceinte et personne dans le quartier n'ignorait que l'auteur de ce beau coup était M. Beaugras en personne. Le séducteur était marié à une femme riche qu'une conspiration du silence maintenait dans l'ignorance. Elle s'était même prise d'une affection sincère pour Violette indignement trompée par un saligaud inconnu et la comblait de cadeaux. Violette, émue de ces marques d'amitié, s'était mise à adorer Mme Beaugras et à détester l'écrivain. Lorsque celui-ci travaillait avec elle, elle se montrait franchement désagréable. Cette situation anormale le rongeait. Il ne dormait plus, maigrissait, et faisait des plans pour se débarrasser de sa victime. Mais il n'y avait rien à faire. Son épouse, intransigeante, défendait sa protégée comme une lionne. D'un autre côté, Violette souffrait de ce secret entre Mme Beaugras et elle.

Les grands-parents de Louise, M. et Mme Aubert, étaient les gardiens de la Villa-Dumas. Ils habitaient à l'entrée dans un petit pavillon de deux pièces. Mme Aubert, Violette et Louise couchaient dans la chambre. M. Aubert et Popaul, le frère de Violette, âgé de dix-neuf ans, dans la loge.

Mme Aubert était paralysée des deux jambes à la suite d'un accident de tramway. Elle considérait son infirmité comme une bonne fortune. La compagnie lui versait une pension non négligeable, et, comme elle adorait lire, elle pouvait sacrifier sans remord à son vice. Le seul inconvénient réel de son état était que son fauteuil roulant tenait beaucoup de place dans le minuscule logement.

M. Aubert, outre la garde de l'entrée, était chargé de balayer l'allée, d'enlever les feuilles mortes et de distribuer le courrier. Il avait aussi la responsabilité du chauffage de quelques-unes des maisons. Il éprouvait une véritable passion pour sa petite-fille Louise et celle-ci le lui rendait bien.

Chez les Aubert, le seul qui blâmait Violette de son aventure était Popaul. De temps en temps, il annonçait son intention d'aller casser la figure à M. Beaugras. Son père, calmement, le priait de ne pas « faire le c... » et le jeune homme renonçait temporairement à venger l'honneur de la famille. D'ailleurs M. Aubert, secrètement, se félicitait de l'état de Violette. Qui sait, peut-être le bébé serait-il une autre petite-fille, aussi gentille, aussi affectueuse que Louise.

Popaul se plaignait de l' « étroitesse » de la loge. Il trouvait que les horizons de la Villa-Dumas étaient un peu étroits. Il voulait voir du pays.

Quant à Violette, c'était une bonne fille un peu gnan'gnan, trop grande, du type blond et lymphatique. Son bonheur consistait à admirer quelqu'un de toute son âme. En ce moment elle était heureuse puisqu'elle admirait Mme Beaugras.

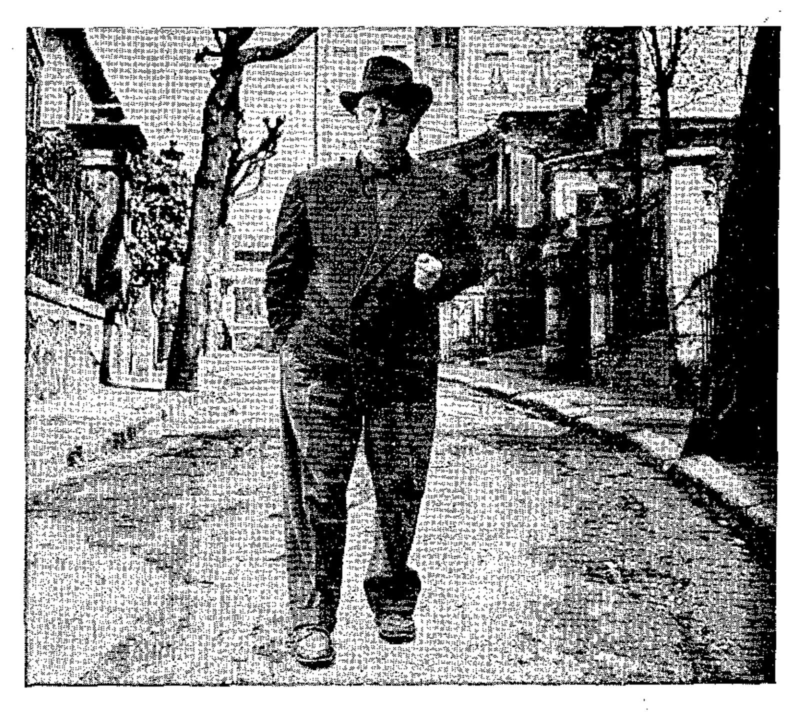
Les deux « vilains » qu'Alice considérait les plus dangereux pour la vertu de sa fille étaient Popaul et un jeune baryton, locataire du premier étage de la maison à côté de la loge des gardiens. Toute la journée, l'air retentissait de ses vocalises. L'été, il se promenait en caleçon derrière ses fenêtres ouvertes en bombant le torse et en se donnant de grands coups de poing dans la poitrine pour affirmer la puissance de ses pectoraux. C'était plus qu'il n'en fallait pour attirer l'attention d'une jeune fille curieuse. Deux ou trois fois, d'ailleurs, il avait réussi à inviter Gisèle chez lui sous prétexte de lui chanter l'air de « Don Basile » du *Barbier de Séville*.

Popaul était plus dangereux. Travaillant chez un encadreur, il se donnait un genre légèrement artiste qui impressionnait Gisèle. Quelquefois, au risque d'arriver tard à son travail, il accompagnait la jeune fille jusqu'à son école. Un jour il avait même eu l'occasion de la défendre contre un soldat nègre américain qui voulait l'emmener prendre un whisby dans un bar.

Deux autres commensaux de la Villa-Dumas, Alfred, le maître d'hôtel de « Chez Willy », et surtout Gustave Androuet, l'artiste peintre, devaient jouer un rôle dans cette chronique, simple compte-rendu des petits événements qui, récemment, troublèrent ce petit monde habituellement si tranquille.

Alfred n'en fut d'ailleurs qu'un témoin. C'était un homme simple. Pour se reposer des femmes nues et des fêtards provinciaux, il aimait venir fumer une cigarette dans l'allée, jouer avec la petite Louise, faire courir Daisy, la chienne cocker noire de Mme Wischinska, la patronne de l'école de danse. Il aimait aussi faire la conversation avec Célestin, lui citant souvent en exemple son patron Willy qui, avec son numéro de « pédéraste », mais surtout avec de la bonne organisation, avait amassé une vraie fortune. Willy vendrait son établissement dans quelques années et se retirerait à la campagne avec sa femme et ses enfants. Son fils aîné venait d'être reçu à Centrale, sa plus jeune fille venait justement de faire sa Première Communion.

Gustave Androuet était la gloire de la Villa-Dumas. On parlait de lui dans les journaux. Il avait fait le portrait de plusieurs femmes du monde et venait



Jean Renoir dans l'avenue Frochot, non loin de sa maison.

d'être promu officier de la Légion d'honneur. Il était généreux, bon garçon, pas fier, bien qu'à première vue on se rendait compte qu'on avait affaire à quelqu'un. Ce n'était d'ailleurs pas une gloire factice. C'était un vrai peintre et s'il eût sacrifié au goût du jour il eût été probablement très riche. C'était loin d'être son cas. Quand il avait de l'argent il le dépensait follement, mais en dehors de sa vie normale. Il filait à Venise, ou en Espagne, avec quelque maîtresse de luxe, jetant l'argent par les fenêtres des palaces les plus extravagants. Quand il n'avait plus le sou il rentrait dans son train-train modeste de la Villa-Dumas, travaillant d'arrache-pied, ne dépensant presque rien. Il n'avait même pas de domestique. Alice lui faisait son ménage et préparait son déjeuner. Le soir, il dînait dans quelque bistrot des environs.

A la liste des personnages je dois ajouter les nombreux chiens, chats, pigeons et moineaux qui pullulaient dans la Villa-Dumas. Si vous allez y faire un tour, vous pourrez constater combien la vie animale tient une large place dans la petite histoire de Paris.

La présence de Gisèle dans la chambre commune compliquait la question des ébats amoureux d'Alice et de Célestin. D'habitude, quand la jeune fille entendait ses parents remuer dans le lit, elle se doutait de ce qui allait se passer et faisait semblant de dormir profondément. Un soir, agacée, elle se leva ostensiblement, alluma la lumière, enfila son manteau et ses pantoufles, et sortit sur le palier. La musique qui venait de « Chez Willy » l'attira. Elle descendit dans l'allée et s'approcha d'une fenêtre de derrière de la boîte de nuit. Gustave Androuet, qui rentrait de dîner, la vit et la rejoignit. Pendant un instant ils regardèrent les femmes nues qui défilaient, puis ce fut le numéro très spécial de Willy, qui chantait vêtu d'une robe de soirée à la Marlène Dietrich. La jeune fille et le peintre s'amusaient franchement.

Cependant, Alice, inquiète, se leva à son tour et finit par découvrir sa fille. Elle lui donna l'ordre de regagner son lit et, comme Gisèle n'obéissait pas, elle la menaça d'une paire de claques. La jeune fille rétorqua que si elle était descendue c'était la faute de sa mère et de Célestin. Elle ajouta que ça n'était pas une vie d'être entassés à trois dans une chambre grande comme un piège à rats ; et que, pour une fois qu'elle s'amusait et oubliait sa vie médiocre, sa mère aurait dû s'en montrer contente. Alice lui répondit très gravement que quand on était « pauvre », on ne « *s'évadait pas* ». Il fallait prendre les faits comme ils étaient, sans les idéaliser, accepter la réalité quotidienne, sous peine de retomber beaucoup plus bas. Elle-même, plusieurs fois dans son existence, avait voulu s'évader de sa réalité de mains gercées, de nettoyages répugnants, de reins douloureux. Chaque fois, elle était brutalement dégringolée des hauteurs de son rêve et s'était retrouvée plus malheureuse, plus meurtrie qu'avant.

Gisèle, sans croire un mot de ce que lui disait sa mère, regrimpa les escaliers. Cependant Gustave retenait Alice. Il n'approuvait pas sa sévérité envers sa fille. Il la trouvait désirable, enroulée dans un vieil imperméable de Célestin. Une tape bien appliquée sur la main remit le peintre à sa place et Alice rentra chez elle.

Le lendemain matin Gisèle trouva le lavabo occupé par un litre de vin blanc que Célestin avait mis à rafraîchir. Une dispute s'ensuivit. Le vrai motif de la mauvaise humeur de Gisèle était qu'elle en voulait à son beau-père et à sa mère de leurs ébats nocturnes. Comme disait Célestin, « ça la travaillait », ce qu'Alice ne voulait pas admettre.

Le petit déjeuner s'avala dans une atmosphère plus que tendue. La jeune fille partit pour l'école remplie de sombres résolutions. Elle eut l'idée d'aller raconter ses malheurs au jeune baryton. Mais sa mère, qui se rendait chez M. Gravine pour laver les carreaux, la vit, la traîna de force jusqu'à la grille de la Villa-Dumas, la prévenant que si elle arrivait en retard à l'école les choses tourneraient vraiment mal. Popaul qui, de la loge avait été témoin de la chose, eut vite fait de rattraper Gisèle dans la rue. Elle tomba dans ses bras et se confia à lui. Le récit de ses malheurs était entrecoupé de gros sanglots et Popaul comprenait mal ce qui s'était passé. La conclusion cependant était claire, Gisèle ne voulait plus rester chez elle. Et, puisque sa mère ne se privait pas, elle aussi voulait avoir du plaisir. Bref, elle était décidée à devenir la maîtresse du jeune

homme. Pratiquement, le seul moyen de faire cette bêtise était de louer une chambre. Mais Gisèle était contre. Elle avait entendu raconter trop d'histoires sur les prostituées qui hantaient les hôtels du quartier, leurs malheurs, les marlous qui les battaient et prenaient leur argent. L'idée de pénétrer dans un tel lieu la terrorisait. Et son esprit romanesque l'incitait à exiger un cadre plus poétique pour cette cérémonie ; la campagne, des arbres en fleurs, des petits oiseaux.

Popaul arriva en retard chez son encadreur à qui il demanda une avance et qui la lui refusa net.

Cependant Alice, ayant terminé chez M. Gravine, monta chez Gustave Androuet pour faire son ménage. Elle aimait bien travailler chez le peintre. Il n'était pas exigeant, lui permettait de flâner et écoutait ses bavardages. Et puis il était bel homme, et la vue d'un spécimen réussi du sexe opposé lui faisait toujours plaisir. L'atelier était clair, propre. Le travail y était facile. Elle aimait ouvrir la fenêtre et regarder la vue. Gustave Androuet habitait au dernier étage d'un immeuble plus haut que les autres et, de chez lui, on voyait tout Paris. Il semblait que là-haut l'air était plus vif. Alice respirait voluptueusement, s'emplissant les poumons pour le reste de la journée. Ce panorama changeait constamment. Tantôt il tournait au rose, puis passait au bleu. Elle aurait voulu venir le regarder la nuit avec les lumières de la ville. Elle aimait aussi se pencher et regarder en bas, dans l'allée, les enfants qui jouaient à la marelle. Ils semblaient minuscules, comme des insectes au fond d'un trou. Elle avait facilement le vertige et, avec un petit frisson, se rejetait en arrière. Gustave la regardait, comprenant très bien ce qui se passait en elle. Il la plaisantait. Ce contact avec les grands horizons de la ville n'était-il pas une « évasion », une de ces fuites hors de la réalité qu'Alice interdisait si sévèrement à sa fille ?

Le patron de Popaul envoya celui-ci livrer un cadre dans le quartier. Cette course le faisait passer devant la Villa-Dumas. Il eut l'idée d'entrer dans la loge. Sa sœur Violette, souffrante, n'avait pas été à son travail. Elle avait très mal au cœur et avait même vomi. La grand'mère avait dû interrompre la lecture d'un roman policier et avait hâte de retourner à son illusion.

Popaul fut saisi d'un accès de fureur. Il pensait à Gisèle et à lui-même et à tous les obstacles qui se dressaient sur leur chemin, tandis que ce Beaugras n'avait eu qu'à étendre la main pour prendre Violette et la déshonorer. Et tout le monde trouvait ça bien, tous se taisaient, approuvaient presque. Justement Mme Beaugras entrait dans la loge et s'affairait autour de Violette. Popaul les laissa, traversa rapidement l'allée et monta chez M. Beaugras, qui lui ouvrit la porte. La bonne était allée faire le marché. Beaugras n'était pas courageux. L'expression de Popaul le terrorisa. Il tenta de le repousser dehors, mais en vain. Alors il courut vers la cuisine, prit un couteau à découper dans un tiroir et en menaça Popaul. Une lutte s'engagea, au cours de laquelle les deux hommes se tailladèrent les mains. Finalement le couteau resta entre les mains de Popaul, d'ailleurs très embarrassé car il n'avait pas l'âme d'un meurtrier. Il fut très soulagé quand M. Beaugras, blême de terreur, lui offrit de l'argent. Il songea immédiatement à Gisèle et à ses rêves de partie de campagne. Les deux hommes, un peu honteux, se lavèrent les mains au robinet. Beaugras cassa un verre pour justifier les taches de sang auprès de sa femme, Popaul l'aida à remettre un peu d'ordre, empocha l'argent, s'enveloppa la main avec un mouchoir que lui donna Beaugras et s'en fut.

Chez Gustave Androuet, Alice ayant déclaré qu'elle allait faire les courses pour le déjeuner de son patron, celui-ci, en veine de paresse, décida de l'accompagner. Gustave adorait la rue Lepic. Depuis quelque temps il trouvait Alice fort à son goût. Peut-être le besoin d'un contraste avec sa dernière maîtresse, une femme du monde extrêmement snob qui lui avait coûté une fortune.

La rue Lepic, à l'heure où les ménagères font leur marché, offre un des spectacles les plus pittoresques du monde. Quand il fait beau, le soleil joue sur les étalages de fruits, de légumes, de poissons. C'est une fête pour les yeux. Les interpellations des marchands, les discussions avec les acheteurs, les cris des vendeurs qui n'ont pas changé depuis des centaines d'années, vous étourdissent.

C'est comme un bain de lumière et de bruit. Les petites femmes du quartier, qui se lèvent tard, et pour cause, sont souvent encore en peignoir. On marchande pour le plaisir de causer ; les grosses plaisanteries fusent, c'est sans façon et vivant.

Alice et Gustave se sentaient heureux au milieu de la foule, plus dense, plus gaie le samedi. Tout en haut de la colline, le Sacré-Cœur se détachait, tout blanc. La « Savoyarde » annonça qu'il était midi. Ils revinrent les bras chargés de provisions.

Quand Gisèle sortit de l'école elle trouva Popaul qui l'attendait sur le trottoir. Il l'entraîna vers un taxi. Le chauffeur démarra, tandis que les amoureux s'embrassaient goulûment.

Ce jour-là Alice ne rentra pas déjeuner chez elle. Célestin dut se contenter d'un vieux bout de saucisson, d'un trognon de pain et de café réchauffé. Puis il s'étendit sur le lit et fuma d'interminables cigarettes.

Et Alice riait aux histoires de Gustave, buvait, mangeait, oubliait que la vie est si pénible.

Gisèle et Popaul commencèrent par déjeuner dans une guinguette au bord de la Marne. Puis ils louèrent une barque et essayèrent de trouver un coin isolé sur la berge. Mais en vain. La rareté de la solitude a sans doute sauvé la vertu de bien des jeunes Parisiennes. Ils s'installèrent d'abord sous un magnifique saule pleureur. C'est un pêcheur à la ligne qui les dérangea. Un peu plus loin, derrière un buisson de noisetiers, ils furent interrompus par un vieux monsieur qui venait laver son chien à la rivière. Ensuite ce fut un sergent de ville qui les interpella d'un air soupçonneux. Ils rentrèrent en ramant rageusement au restaurant où ils avaient déjeuné. Des couples commençaient à tourner au son de l'accordéon. Gisèle et Popaul les imitèrent.

L'établissement faisait aussi hôtel. Popaul demanda une chambre et Gisèle ne protesta pas. L'affaire se passa prosaïquement sur un lit aux draps douteux.

Pendant les semaines qui suivirent, Gisèle et Popaul se montrèrent très prudents et Alice ne se douta de rien. Malgré ses principes, elle s'était laissée glisser dans l'évasion et vivait comme dans un rêve. Gustave était si gentil, si attentionné. Quand elle essayait de revenir sur terre, elle se rendait bien compte qu'il ne pouvait s'agir pour lui que d'une passade. Les artistes sont comme cela. Ils ont des emballements qui ne durent pas. La même chose aurait pu arriver à la petite blanchisseuse qui venait livrer le linge à Gustave. C'était arrivé à elle, Alice, la femme de ménage. Le réveil serait dur, mais tant pis. Pour l'instant, elle était heureuse comme quand elle avait quinze ans, et elle disait son bonheur à son amant tout en regardant ce grand Paris qui la fascinait. Penchée au balcon, il lui semblait que son esprit allait se dissoudre dans le ciel grisâtre, s'y perdre en même temps que les fumées de Paris, que jamais elle n'aurait à redescendre sur terre.

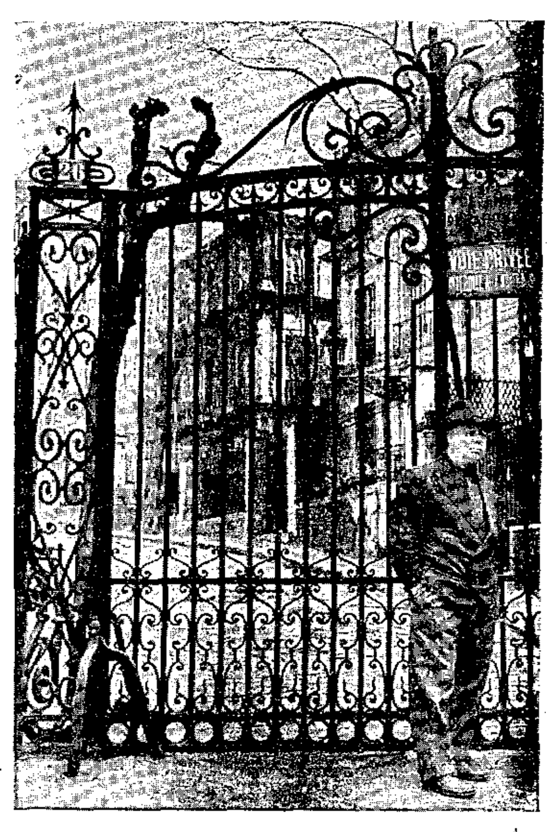
Elle avait organisé sa vie d'une manière pratique. Tous les jours, en revenant du marché de la rue Lepic, elle montait chez elle et laissait à Gisèle les provisions nécessaires à son déjeuner. Elle-même prenait le repas de midi avec Gustave. Le soir, Alice, Célestin et Gisèle se retrouvaient pour dîner. Maintenant les deux femmes couchaient dans le grand lit. Alice trouvait cela plus « convenable ». Nous savons qu'elle n'était pas une vertu, mais le mensonge de certaines intimités lui répugnait.

Célestin savait très bien à quoi s'en tenir. Il avait été se confier à son ami Alfred, le maître d'hôtel de « Chez Willy ». Celui-ci lui avait trouvé une petite occupation. C'était de garer et d'épousseter la voiture de Willy. Cela rapportait à Célestin quelques pourboires et le droit de déjeuner tous les jours avec Alfred. Ils échangeaient des réflexions sur l'infidélité des femmes, mal dont Alfred avait également souffert et qu'il considérait comme une inévitable calamité naturelle, comparable aux jambes cassées ou aux fluxions de poitrine.

Un jour Alice, revenant du marché, se trouva à l'entrée de la Villa-Dumas en même temps que Gisèle qui revenait de l'école. Elle lui remit les provisions pour son déjeuner et la quitta pour rejoindre Gustave. La fille d'une voisine entrait chez le jeune baryton, qui l'accueillait par un air d'opéra. Alice ne put

s'empêcher de faire une réflexion à la jeune imprudente qui lui rétorqua qu'elle ferait mieux de veiller sur sa propre fille. Cette allusion ne troubla pas Alice, mais frappa M. Beaugras qui passait par là. Peu après il remarqua Popaul qui, d'un air faussement détaché, se glissait dans la maison d'Alice. M. Beaugras le suivit furtivement, monta l'escalier, et colla son oreille contre la porte. Popaul et Gisèle faisaient des projets d'avenir, parlaient de mariage. Leur conversation prit un tour plus intime. M. Beaugras était fixé.

Chez Gustave, Alice préparait le déjeuner. Son amant faisait d'elle un croquis au fusain, la représentant en train d'assaisonner un plat. Par la fenêtre ouverte montaient les cris des enfants en train de jouer avec la petite Louise. Celle-ci, entraînée par le jeu, sortit de la grille d'entrée et alla se précipiter devant une 4 CV qui débouchait d'une rue voisine. Le chauffeur ne peut l'éviter et l'enfant fut renversée. La voyant étendue inanimée sur le pavé, il s'affola et recula avec l'idée de s'enfuir. Dans sa manœuvre il accrocha une voiture parquée. Cela donna le temps à M. Aubert d'accourir. Violette le suivait, tandis que Mme Aubert, prisonnière dans son fauteuil et arrachée à une histoire de meurtre, poussait des hurlements. Aidée de Mme Beaugras, Violette transporta Louise dans la loge tandis que M. Aubert se précipitait sur l'automobiliste, bientôt rejoint par Célestin et Alfred, par M. Beaugras, le jeune baryton et d'autres habitants de la Villa. Le type, un malheureux commis-voyageur myope, ne comprenait rien à cette attaque en masse. Il saignait du nez, ses vêtements étaient déchirés, sa voiture défoncée, et il avait perdu ses lunettes. Enfin ses agresseurs se lassèrent et se dirigèrent vers la loge pour voir dans quel état se trouvait la petite Louise.



Jean Renoir devant la grille de l'avenue Frochot.

L'automobiliste tomba dans les bras d'un agent qui lui fit ranger sa voiture et l'emmena au poste. Cependant la victime de l'accident, qui ne souffrait que de contusions légères, était revenue à elle. Elle avait commencé par hurler, puis, ravie d'être le centre de l'attention, elle riait tandis que tout le monde s'extasiait autour d'elle, sauf Mme Aubert retournée à son livre. Alice et Gustave étaient descendus voir ce qui se passait. Quelqu'un s'étonna de l'absence de Gisèle et de Popaul. M. Beaugras conseilla à Alice d'aller voir chez elle ce qui se passait.

Alice surprit les amoureux dans une attitude qui ne laissait aucun doute. Sa première réaction fut d'administrer une énorme paire de claques à sa fille. Popaul s'interposa ; et comme Alice l'écartait et menaçait Gisèle d'une correction en règle, il se décida à annoncer la grande nouvelle : la jeune fille était enceinte. Ce fut un coup de massue pour Alice, la fin de tous ses espoirs. Sa fille serait comme elle une miteuse ; elle ne pourrait pas continuer ses études ; elle ferait des ménages comme sa mère. Popaul répondit en accusant Alice d'égoïsme, lui reprochant son aventure avec Gustave. Il affirma qu'il voulait épouser Gisèle, qu'il travaillerait, et que tout irait bien. Alice, désespérée, embrassa sa fille bien tendrement et retourna chez Gustave.

Le peintre avait fini par déjeuner sans attendre Alice. Il était déjà devant son chevalet en train de fabriquer un fond pour le croquis qu'il avait fait d'elle cuisinant. Il lui conseilla de manger un morceau, mais elle n'avait pas faim et refusa. Elle voulut faire la vaisselle, mais il lui demanda de remettre à plus tard cette opération et de lui rendre le service de poser pour lui près du lavabo en se brossant les cheveux. Alice, flattée, se prêta volontiers au désir de son ami. Elle se brossa consciencieusement les cheveux près du lavabo et s'immobilisa dans la position demandée. Tout en posant elle racontait l'histoire de Gisèle. Gustave compatit et affirma que « tout s'arrangerait ». Quand il peignait, rien n'avait d'importance que sa peinture. La courbe des reins d'Alice et le gris pâle du fond étaient pour lui des problèmes autrement plus passionnants que l'avenir de Gisèle. Il ne répondait pas immédiatement aux propos d'Alice. Parfois son esprit s'immobilisait une ou deux minutes sur un coin de toile avant qu'il n'émette un « bien sûr » ou un « c'est bien dommage ». Alice le comprenait et s'étonnait même qu'il n'exigeât pas le silence. Gustave faisait partie de cette catégorie d'artistes qui aime sentir la continuation de la vie pendant leur travail, sans toutefois y attacher trop d'importance. Ayant esquissé son motif, il réfléchit un instant et demanda à Alice de retirer son corsage. Elle hésita une seconde, puis s'exécuta. Finalement le tableau devint un nu, le contraste avec le rose de la chair étant fourni par une serviette éponge et le blanc du lavabo. Gustave trouva que le fond gris de son atelier ne mettait pas suffisamment en valeur le côté nacré du corps d'Alice. Avec des punaises il accrocha au mur une cotonnade jaune pâle. La première séance fut très fructueuse. Alice n'en revenait pas de voir sur la toile cette forme d'elle-même déjà presque vivante. Pendant qu'elle se rhabillait Gustave se souvint des préoccupations de sa maîtresse. Il lui promit d'aider Gisèle et Popaul. Il pourrait trouver une bonne place pour le jeune homme. Il allait avoir une exposition qui lui rapporterait pas mal et il doterait Gisèle. Alice, rassérénée, repartait dans ses rêves. Ce qu'il faudrait c'est que le jeune ménage puisse occuper la petite chambre. Pour cela il aurait fallu trouver un gîte pour Célestin. Alice, elle, viendrait habiter tout à fait chez Gustave.

Célestin, comprenant qu'il n'avait plus qu'à disparaître, se résolut à accepter une place de gardien dans la propriété de Willy, à Ville-d'Avray. C'était pour lui un gros sacrifice. Il aurait pas mal de travail dans le jardin et il détestait la campagne.

Le jour de son départ il fit à Alice des adieux très dignes. Il reconnaissait sa paresse, son ivrognerie et son inutilité. Mais il y avait une chose qu'Alice n'avait pas compris : qu'il l'aimait passionnément, plus qu'aucun homme ne l'avait aimée et ne l'aimerait. C'est pour cela qu'il s'en allait. Son amour lui donnait la force de se sacrifier pour le bonheur de sa femme. Sincèrement il lui souhaitait d'atteindre à la réalisation de ses espoirs avec Gustave.

Alice fut tellement bouleversée par cet aveu qu'elle faillit le retenir et renoncer à tout. Mais elle était trop ancrée dans « le rêve » et n'avait pas la force de revenir à la prosaïque réalité.



Jean Renoir et la petite Monique, fille des gardiens de l'avenue Frochot.

Gustave avait fait une exposition des tableaux pour lesquels Alice avait posé. Il avait très bien vendu plusieurs toiles. Les critiques avaient été favorables, quelques-uns parlèrent du « nouveau modèle » d'Androuet.

Il donna une soirée qui fut comme la consécration de sa liaison avec Alice. Ce fut aussi l'occasion d'annoncer le prochain mariage de Gisèle et de Popaul. Quelques étrangers à la Villa-Dumas avaient été conviés et aussi plusieurs voisins : les Beaugras, les Aubert, le baryton, etc... Gustave avait commandé un jambon entier, dans lequel chacun taillait à sa guise, toute une meule de Cantal et un baril de vin de Sancerre. Alfred apporta du champagne de sa boîte de nuit. Willy, lui-même, fit une apparition et tint un petit discours fort moral à Gisèle et Popaul. Il faisait chaud. Par la fenêtre ouverte on regarda la vue de Paris avec toutes ses lumières. Alice, vêtue d'une belle robe, se sentait comme une reine faisant admirer son domaine.

L'atmosphère était si amicale, on se sentait tellement en confiance, que Violette, n'y tenant plus, prit Mme Beaugras à part et lui avoua que M. Beaugras était le père du bébé qu'elle attendait. L'effet fut saisissant. Mme Beaugras déversa sur Violette un flot de violentes injures. Elle ne pouvait supporter l'idée de cet abus de confiance. La jeune femme avait trahi son amitié. Elle voulut lui griffer le visage. On les sépara.

Mme Beaugras rentra chez elle et ferma sa porte à clef. Toute la nuit Beaugras devait faire les cent pas dans l'allée, tentant en vain de se faire ouvrir par sa femme. Violette, effondrée, retourna chez elle, suivie de toute sa famille. Gisèle et Popaul s'étaient déjà éclipsés. Les autres invités disparurent à leur tour.

Alice avait considéré toute cette agitation presque avec indifférence. La querelle de Violette et de Mme Beaugras, les fiançailles de sa fille, tout cela se passait dans un monde dont elle ne faisait plus partie. Elle mit sur le phonographe un disque qu'elle aimait et, avant de se coucher, s'accouda encore au balcon. Gustave s'approcha d'elle et de son bras enroula ses épaules nues. Ensemble ils remarquèrent une étoile filante. Elle se blottit contre lui. Cette fois-ci, elle le tenait, le bonheur.

Le lendemain matin, Gustave se sentit mal à l'aise. Au lieu de travailler il voulut aller rue Lepic faire le marché avec Alice. Mais une douleur au côté lui rendait tout mouvement pénible. Il se rendit chez un de ses amis médecin qui diagnostiqua une appendicite aiguë et l'envoya dans une clinique.

Le même jour on pouvait voir tous les habitants de la Villa-Dumas s'arrêter devant la loge des gardiens et demander des nouvelles à voix basse. Violette avait éprouvé les premières douleurs. La sage-femme avait pris possession des lieux. C'était une femme énergique qui avait pour principe de manifester un optimisme absolu et de mettre tout le monde à la porte. Même Mme Aubert avait été transportée dehors sur son fauteuil à roulettes. On pouvait la voir à l'ombre d'un arbre de l'allée tourner les pages de son roman policier. Seule, Alice avait été admise. Elle aidait à faire bouillir de l'eau et essayait de consoler Violette de l'abandon de Mme Beaugras, en lui parlant de Gisèle également enceinte. Mais Violette ne cessait pas de sangloter. Pour lui changer les idées Alice lui lut les dernières nouvelles d'un journal du soir, qui venait d'arriver. C'est ainsi qu'elle apprit que Gustave Androuet était mort quelques heures auparavant des suites de son opération.

Alice se leva sans un mot, sortit et marcha dans l'allée devant les yeux des autres étonnés de son expression étrange. Même Mme Aubert s'interrompit de lire pour la regarder s'éloigner dans la direction de la maison de Gustave ; et le jeune baryton, qui la vit passer par sa fenêtre ouverte, s'interrompit au milieu d'une vocalise.

Elle monta dans l'escalier et regarda d'abord les toiles. Elle les touchait, les caressait. Elle ouvrit avec précaution la boîte de couleurs, joua avec les pinceaux, les tubes, la palette. Puis elle alla à la fenêtre et se perdit dans la contemplation de Paris. Il y avait beaucoup de vent. Des nuages aux formes bizarres se couraient après. Une éclaircie illumina le toit vert de l'Opéra.

M. Beaugras émergea d'une maison voisine, où il avait fini par chercher refuge pour la nuit. Il avait dormi dans l'escalier et avait très mal aux reins. Mme Beaugras le vit arpenter l'allée et se joindre au groupe qui stationnait devant la loge des gardiens. Elle crut qu'il voulait aller voir Violette. Elle courut pour l'en empêcher. Elle arriva au moment où Popaul le menaçait des pires châtiments s'il ne reconnaissait pas l'enfant. Mme Beaugras tomba sur Popaul, affirmant que jamais elle ne permettrait à son mari de prendre une pareille responsabilité. Et avant qu'on eut pu l'en prévenir, elle se précipita dans la loge et tomba dans les bras de Violette. C'était elle qui s'occuperait du bébé et non pas son monstre de mari. Violette riait et remerciait le ciel de lui avoir rendu son amie et protectrice.

M. Aubert, pendant ce temps, tâchait de maintenir à distance la petite Louise et les autres enfants. Il fut surpris par l'arrivée de Célestin. Celui-ci avait appris la mort de Gustave par la radio. Willy l'avait amené à Paris en voiture. Dans la confusion créée par la réconciliation de Violette et de Mme Beaugras personne ne faisait attention à Célestin et il n'arrivait pas à savoir où était passée Alice. Enfin la sage-femme, moins énervée que les autres, lui apprit qu'Alice « savait ». Et Alfred, inquiet, lui décrivit son aspect de somnambule quand elle était entrée dans l'immeuble du peintre.

Alice avait la sensation que sa tête était vide. Elle se pencha au balcon, éprouvant une certaine volupté à sentir le sol l'attirer. Elle vit Célestin qui entrait dans la maison. Cela la rejeta en arrière. Cette intervention l'ennuyait. Elle ne voulait pas sortir de son rêve dans lequel la mort de Gustave était devenue un fait secondaire.

Célestin frappa à la porte. N'obtenant pas de réponse, il alla chercher un outil pour la forcer. Quand Alice entendit la porte céder elle enjamba le balcon et s'avança le long d'une corniche qui bordait le toit et formait gouttière. Son but était de se cacher derrière une cheminée. Célestin, voyant la fenêtre ouverte, se précipita et la vit. Il la supplia de revenir, mais elle refusa.

Cpendant en bas, dans l'allée, les habitants de la Villa, témoins de la scène, suppliaient Alice de revenir. Au lieu de les écouter elle s'avança plus loin sur le toit. De temps en temps, prise de vertige, elle s'accroupissait et se cramponnait aux jointures des plaques de zinc.

Le jeune baryton téléphona aux pompiers.

Le bébé de Violette vint au monde. C'était un gros garçon.

Gisèle rentra de l'école. On la mit au courant de la situation. Elle grimpa les escaliers quatre à quatre, traversa l'atelier et rejoignit sa mère sur le toit. Alice, en la voyant, avait eu un dangereux mouvement de recul. Mais Gisèle l'avait prévenue que si elle tombait elle la suivrait volontairement. Cramponnées à une cheminée, la mère et la fille eurent une conversation définitive. Gisèle rappela à Alice ce qu'elle lui avait si souvent répété contre « l'Evasion ».

« Quand on est pauvre, on reste sur terre. »

Elle ajouta que Popaul allait s'engager dans l'armée ; que malgré le gosse elle voulait continuer ses études et qu'elle avait besoin de sa mère.

Enfin les pompiers amenèrent une échelle et Alice, docilement, se laissa guider.

Quelques semaines plus tard, Alice, Célestin et Gisèle étaient en train de dîner dans la petite chambre. Gisèle fit remarquer que, étant donné son état, elle se sentirait plus à son aise pour dormir seule dans son ancien lit. Alice acquiesça. Célestin reprendrait donc sa place dans le grand lit.

Il avait apporté une bouteille de vin. Tandis qu'il la débouchait Gisèle mit un disque sur le phono. C'était le disque qu'Alice et Gustave aimaient tant. Alice demanda à Gisèle d'en mettre un autre, ce qu'elle fit.

JEAN RENOIR



L'avenue Frochot.

ENTRETIEN AVEC JEAN RENOIR

par Jacques Rivette et François Truffaut

(Fin)

AJOUTEZ QUELQUES MAHARADJAS

— Après *La Femme sur la Plage,* j'étais dans un état de grande confusion ; je me rendais compte que ce film n'avait pas touché le public comme je l'aurais souhaité, et j'ai eu des quantités de projets ; ainsi, j'avais fondé une petite compagnie avec quelques amis, que j'appelais le *Film-Group,* et je voulais essayer de tourner, avec un très petit budget, des pièces de théâtre classiques ; j'avais envie de m'appuyer, dans une espèce de renouveau cinématographique, sur certaines jeunes troupes théâtrales qui, à ce moment-là, avaient beaucoup de succès à Hollywood — un succès non pas financier, mais un très grand succès d'estime. D'ailleurs, ces entreprises théâtrales ont été très précieuses en Amérique, il y en a eu beaucoup : le « Circle » notamment s'était installé au premier étage d'une ancienne maison et, comme ils n'avaient pas de scène, ils avaient mis le public autour des acteurs, comme dans un cirque miniature. Ces différentes troupes travaillaient ferme et leurs acteurs, leurs participants, étaient souvent très intéressants. J'avais donc l'idée — avec de nombreuses répétitions et en me basant sur des classiques ou sur des œuvres modernes de qualité — d'essayer de créer une espèce de cinématographe classique américain ; je dois dire que je n'ai pas réussi, et pour une simple raison : c'est que les crédits bancaires commençaient à se faire plus difficiles et que, cette entreprise étant nouvelle, les banques américaines étaient moins disposées à marcher qu'elles ne l'auraient été un an auparavant, quand les recettes étaient très grandes pour tous les films ; je ne sais pas si je vous ai cité ce mot de mon ami Charles Korner, qui me disait un jour, en hochant la tête douloureusement : « Jean, en ce moment-ci, tous les films font de l'argent, même les bons. » — On n'en était plus là.

Alors, voyant que cela ne marcherait pas, j'ai commencé à avoir d'autres idées ; et un jour, par hasard, dans la rubrique des livres du *New Yorker,* je lis une critique sur un livre d'un auteur anglais, une femme, Rumer Godden, et le nom de ce livre était *The River* ; et le critique disait à peu près ceci : qu'au point de vue du langage, en tout cas, c'était sans doute un des meilleurs romans écrits en anglais pendant les cinquante dernières années ; et il ajoutait que, probablement, celui-ci ne ferait pas un sou auprès du public. C'était assez excitant pour que j'achète le livre ; je suis allé tout de suite chez un libraire, je l'ai acheté, je l'ai lu ; et, l'ayant lu, j'ai été convaincu qu'il y avait là un sujet cinématographique de premier ordre ; j'ai écrit à Mme Godden par l'intermédiaire de mes agents, de façon à ce que tout se fasse très régulièrement, et elle m'a consenti une option sur son livre ; en même temps, je lui avais écrit que je pensais que son sujet était une grande inspiration cinématographique, mais n'était pas une histoire cinématographique, et qu'il faudrait qu'elle le récrive avec moi, en modifiant les événements et peut-être même les personnages, mais en gardant l'inspiration générale de l'histoire qui, à mon avis, donnait la possibilité d'un grand film. Elle m'a répondu très gentiment que c'était d'accord, et je me suis trouvé avec une option sur *Le Fleuve* ; et je

suis allé voir des quantités de gens, et je n'ai pu intéresser absolument personne à mon projet... — Parce qu'un film sur l'Inde, dans l'esprit de beaucoup de gens, évoque des charges de cavaleries, des chasses aux tigres, des éléphants, des maharadjas ; et les gens m'ont dit : « Non ; si vous pouvez ajouter quelques maharadjas et quelques chasses aux tigres, c'est une très belle histoire ; mais il nous semble que les gens qui iront voir un film sur l'Inde attendent autre chose ; il faut tout de même servir au public un peu de ce qu'il désire. »

UNE NIECE DU PANDIT NEHRU

Cependant, je ne me décourageais pas, — et il s'est produit ceci : un monsieur, qui n'était pas du tout dans le cinématographe, avait envie de faire des films, et avait trouvé dans les Indes un groupe qui pouvait le financer ; ce qui lui manquait, c'était la connaissance du cinématographe, un sujet et un metteur en scène. Il avait de grandes relations avec le Gouvernement indien ; et il se trouve qu'il a un jour une conversation avec, je crois, une nièce du Pandit Nehru, qui lui dit : « Vous savez, faire un film dans les Indes n'est pas facile pour un homme de l'Ouest ; et si vous voulez tourner un sujet indien, vous risquez de vous casser les reins et de dire des choses extrêmement fausses ; à votre place, je commencerais par un film dans lequel il y ait tout de même des gens de l'Ouest, ce qui permettrait à un metteur en scène susceptible de comprendre l'Inde d'établir une espèce de pont entre celle-ci et un public occidental. » Et cette personne avait ajouté : « Pour moi, l'auteur anglais qui connaisse le mieux l'Inde aujourd'hui, c'est Rumer Godden ; elle n'est pas née dans l'Inde, mais elle y est arrivée quand elle avait quelques mois, elle y a grandi, elle parle certaines langues indiennes, elle connaît l'Inde comme si c'était son propre pays. » — Ce monsieur, très impressionné, s'était enquis du *River*, avait demandé à en acheter les droits, et était arrivé à moi par l'option. Alors il m'a dit : « Voulez-vous que nous fassions le *River* ensemble ? » ; je lui ai dit : « Oui, mais à une condition, c'est que vous m'offriez un voyage dans les Indes pour que je sache si vraiment je puis faire quelque chose d'intéressant. » J'ai donc fait un premier voyage dans les Indes, et j'ai été tout à fait convaincu ; enfin, j'en suis revenu avec une grande passion pour ce pays ; j'ai



Patricia Walters et Thomas E. Breen dans *The River* (1951)

écrit le scénario avec Rumer Godden, nous l'avons d'ailleurs récrit sur place pendant que nous tournions, et j'ai tourné *Le Fleuve*. Voilà, en gros, l'histoire pratique du *Fleuve*.

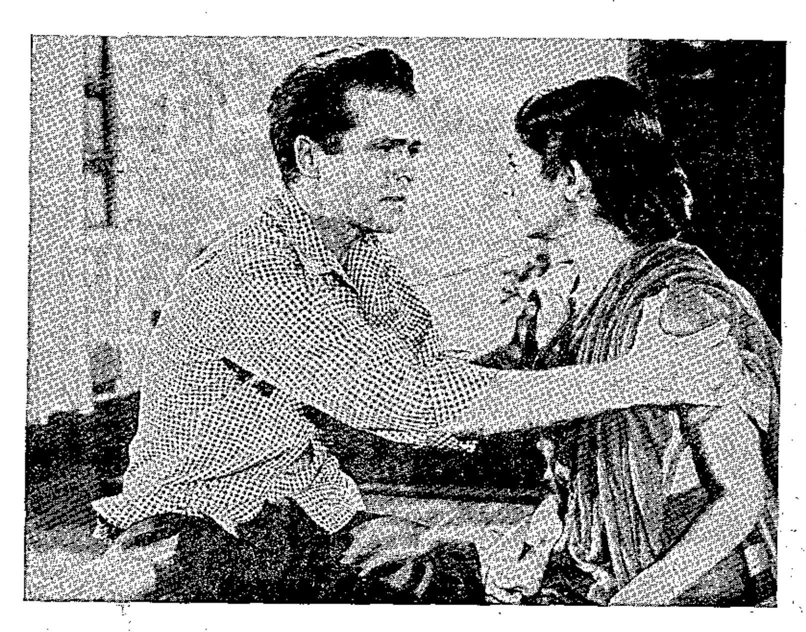
— *Rumer Godden était donc avec vous...*

— Elle était avec moi avant le tournage, et elle a assisté aux deux tiers du tournage ; elle m'a aidé, non seulement à établir le scénario et à récrire une histoire différente du livre, et dont elle est l'auteur autant que moi, mais à beaucoup de choses ; par exemple, nous avons employé beaucoup d'amateurs — notamment le rôle principal, la petite Harriett, est une petite Anglaise que nous avons trouvée dans une école à Calcutta. Je dois dire que les acteurs professionnels que j'ai eus dans *Le Fleuve* m'ont aussi énormément aidé, au sujet de ces amateurs ; il a donc fallu les entraîner ; je ne crois pas à l'amateurisme intégral, je ne crois pas au hasard, je crois que tout s'apprend ; et dans cette villa que l'on voit dans le film, et qui était notre quartier général, notre centrale électrique, qui était tout, n'est-ce pas, nous avions établi aussi une petite école dramatique, et même une école de danse, — car Rumer Godden a été professeur de danse ; il s'agissait de rompre ces jeunes actrices et acteurs à un métier nouveau pour elles et pour eux, et elle m'a aidé à donner un côté professionnel à l'interprétation de ces jeunes amateurs.

LA GAMME INDIENNE

Lorsque le film a été tourné, il est évident que le producteur et moi-même nous demandions ce qu'il allait faire ; ma dernière expérience était *La Femme sur la Plage*, et le mauvais accueil aux previews avait été une grande surprise pour moi ; alors je me disais : peut-être allons-nous avoir du fil à retordre avec un sujet qui, comme l'ont dit des gens très intelligents et connaissant bien le métier à Hollywood, n'apporte pas au public l'Inde que celui-ci demande. C'est une Inde un peu..., comment dirais-je ?, un peu sans couleurs, que j'étais supposé apporter dans ce film. — A cause de tout cela, j'ai voulu être prudent, et j'ai fait le montage en tâtant constamment les réactions du public ; je l'ai fait dans un vieux studio de Hollywood, d'ailleurs maintenant presque entièrement consacré à la Télévision, qui est Hal Roach ; Hal Roach a été un endroit pour pionniers, les premiers films comiques se sont tournés là. Il y avait une très grande salle de projection contenant plus de cent sièges — ce qui commence à faire un vrai public — et dans cette salle, assez souvent, je rassemblais des gens en les choisissant exprès d'une certaine catégorie : de temps en temps, par exemple, des gens travaillant dans l'industrie, dans les usines avoisinantes, ou quelquefois des gens travaillant dans le commerce, dans les boutiques de Beverley Hills, ou bien des gens appartenant à des professions libérales, des dessinateurs, — et de temps en temps, au contraire, des gens très mélangés ; et chaque nouveau pas de mon montage, je l'ai montré comme cela à des petits groupes. Remarquez, c'était une épreuve d'autant plus dangereuse que le film était en noir et blanc, alors qu'il était conçu pour la couleur. Je palliais cela en montrant quelquefois certains exemples en couleurs, soit avant, soit après ; j'avais ce que l'on appelle des « pilotes », qu'envoie Technicolor pour vous aider à imaginer ce que sera le film pendant qu'on en fait le montage ; on pourrait tout faire tirer en couleur, bien sûr, mais cela coûterait très cher ; et c'est une énorme économie que de faire le montage en noir et blanc. C'est d'ailleurs un noir et blanc spécialement laid, puisqu'il est tiré de l'une des trois bandes ; il n'y a donc pas toutes les valeurs, certaines couleurs disparaissent entièrement, ce n'est même pas de l'orthochromatique, et c'est assez démoralisant.

Il y avait une question qui me préoccupait beaucoup, c'était celle de la musique ; j'ai eu la chance, dans les Indes, de trouver beaucoup de camarades, surtout de jeunes camarades du cinéma, des techniciens, ou de jeunes journalistes ou acteurs, qui m'ont introduit dans des milieux de Calcutta s'intéressant aux arts, et notamment dans des milieux musicaux où j'ai pu connaître de très bons musiciens ; d'un autre côté, j'ai eu un conseiller extraordinaire, dans *Le Fleuve*, en ce qui concerne l'Inde, c'est Radha, la danseuse qui joue le rôle de la sémi-indienne, alors qu'elle est une pure brahmine, — mais enfin elle joue le rôle d'une métisse ; et il est évident qu'étant danseuse, elle connaissait bien la musique, surtout du Sud (elle est de Madras) ; alors, d'une part par



Thomas E. Breen et Radha dans *The River.*

mes amis de Calcutta, d'autre part par Radha pour le Sud, j'ai tout de même pu comprendre un peu cette musique et en entendre beaucoup ; et, avec l'aide de ces camarades, j'ai pu enregistrer de la musique indienne exceptionnelle, très classique, très pure, et pas du tout mélangée d'esprit occidental. Remarquez que dans les films indiens, la musique est souvent assez mauvaise ; les producteurs indiens croient être populaires en adoptant des instruments européens, et bien souvent en renonçant à l'ancienne gamme indienne. Vous savez que la gamme indienne — comme celle de la musique européenne au Moyen Age, avant les grandes révolutions de Bach et des Italiens du XVII[e] siècle — la gamme avait donc entre quarante et soixante-dix notes, et même plus ; c'était infini. La musique indienne est encore comme cela, et beaucoup de producteurs indiens n'hésitent pas à faire traduire des airs anciens sur la gamme moderne, pour des instruments modernes, qui donnent soit-disant plus d'éclat, mais un éclat très artificiel à mon avis ; cela finit par ressembler à de la fausse musique mexicaine, et ce n'est pas très bon. J'avais donc évité cela ; mais cette musique est tout de même assez spéciale, je me demandais quel accueil un public européen ou américain pourrait lui faire, et mes previews ont porté beaucoup làdessus ; je faisais des mélanges provisoires du dialogue et de cette musique...

LE CONTREPOINT

Je dois dire que les previews m'ont aidé à établir un pont plus facile avec le public, mais dès le début j'ai compris qu'avec *Le Fleuve* je ne m'étais pas trompé ; les réactions ont été bonnes de suite, les gens ont été absolument intéressés par mes personnages, avec des réactions diverses ; — de temps en temps, nous faisions remplir des questionnaires ; les réponses étaient extrêmement différentes : une partie du public s'intéressait à ces Anglais dans les Indes, y voyant une image d'eux-mêmes s'ils avaient été là-bas, d'autres au contraire ne s'intéressaient qu'à la vie indigène ; mais j'ai compris très vite que j'avais dans le film différents sujets d'intérêt et que je pouvais « y aller » ; alors j'ai lâché les grandes eaux, j'ai demandé au producteur que nous n'ayons aucun enregistrement de musique faite pour le film, suivant les principes modernes de la musique soulignant les images, — je suis d'ailleurs tout à fait contre cela, je suis pour le contrepoint dans la musique de film, je ne suis pas pour la

répétition de l'action et du sentiment. Le producteur a accepté ; et même la musique européenne, je l'ai prise dans des morceaux classiques, l'*Invitation à la Valse*, par exemple ; j'ai aussi de petits airs de piano de Schumann, j'ai un petit air de Mozart quelque part...

Enfin, cette question de musique m'avait beaucoup préoccupé, et ces previews m'ont servi à me confirmer dans mon opinion ; elles ont été très précieuses, surtout parce qu'elles m'ont donné le courage de faire le film très intégralement et comme je l'avais conçu, comme je le voyais, comme nous l'avions imaginé avec Rumer Godden. — Le montage image a été fait de la même façon ; mes premières previews ont été très prudentes, mon premier montage était un montage dans lequel j'essayais de suivre *simplement l'action du film* ; peu à peu, j'ai compris que c'était un film dans lequel je pouvais me permettre de lâcher certains morceaux purement poétiques et n'ayant aucun rapport avec ce que l'on appelle une action ; par exemple, le passage des escaliers, qui me plaisait personnellement beaucoup, mais que je n'ai osé remettre dans le film que tout à la fin du montage. *Le Fleuve* donc, et beaucoup à cause du support moral que ce public m'a apporté, *Le Fleuve* est un film qui représente intégralement ce que j'avais imaginé au début.

FRANCHIR LES MURS

— Mais dans quel sens aviez-vous écrit avec Rumer Godden l'adaptation de son roman ?

— Je peux vous dire la très grande différence en trois mots : nous avons décidé de faire le film beaucoup plus indien ; dans son roman, qui est une merveille, l'Inde pénètre par-dessus les murs de la maison, on n'y va jamais ; nous avons décidé de franchir les murs. — Le rôle de la métisse indienne également n'existe pas dans le roman ; c'est une invention, et nous l'avons imaginée pour nous permettre d'apporter plus de l'Inde à l'intérieur de notre action.

— Ce personnage symbolise en quelque sorte le principal sujet du film, c'est-à-dire le rapport des deux civilisations...

— Absolument. Je le symbolise dans ce personnage ; il existe dans le roman, mais d'une façon extrêmement différente, c'est-à-dire par les mille petits rapports d'Harriett, l'héroïne du film et du roman, et des différents domestiques de la maison ; c'est par les gens qui viennent dans la maison, et par de petites conversations, — mais pas par un fait précis comme celui d'être une métisse, — c'est par mille petites touches que l'Inde pénètre par-dessus les murs dans cette maison, — et par Harriett ; mais Harriett, comme l'est Rumer Godden dans la vie (car Harriett, c'est Rumer Godden ; c'est une autobiographie, n'est-ce pas, et cela se voit dans le film), Harriett est très influencée par l'Inde ; Rumer est très influencée par l'Inde. D'ailleurs, son dernier livre est le récit d'un séjour qu'elle a fait pendant la dernière guerre dans le Cachemire ; et c'est fantastique ; elle a des attaches très profondes avec ce pays ; elle habite l'Angleterre maintenant, mais si elle retournait dans l'Inde un jour, cela ne m'étonnerait pas.

LA MORT ET LA RESURRECTION

— Ce qui nous amène à vous interroger sur un autre aspect du film, c'est-à-dire la compréhension par les occidentaux de la religion et de la philosophie indiennes...

— Cela existe aussi dans le roman, et dans d'autres romans de Rumer ; cela existe notamment très fort dans un roman magnifique qui s'appelle : « Petit déjeuner chez les Nicolaïdes ». Les Nicolaïdes sont des voisins grecs ; il y a énormément de Grecs à Calcutta dans l'industrie du jute ; et dans ce roman, il y a un personnage qui est extrêmement influencé par la philosophie hindoue ; pratiquement, dans *Le River*, le seul personnage qui soit influencé, c'est Harriett. — Maintenant, dans la vie réelle, on peut couper les Occidentaux en deux catégories : ceux qui considèrent que tout ce qui est hindou, indien ou mahométan est extrêmement inférieur, que cela ne vaut même pas la peine de s'en préoccuper, et qui arrivent à se rebâtir artificiellement dans les Indes une vie purement anglaise, ou purement française, ou purement grecque, bien que les Grecs se mélangent plus facilement ; et il y a, au contraire, ceux qui se laissent

absorber, et ceux-là sont également extrêmement nombreux. — Dans le film, ce n'est ni l'un ni l'autre, ce qui existe aussi ; il est évident que cette famille anglaise reste entièrement anglaise, mais en considérant que la civilisation hindoue existe, ce qui est la position de beaucoup d'Anglais.

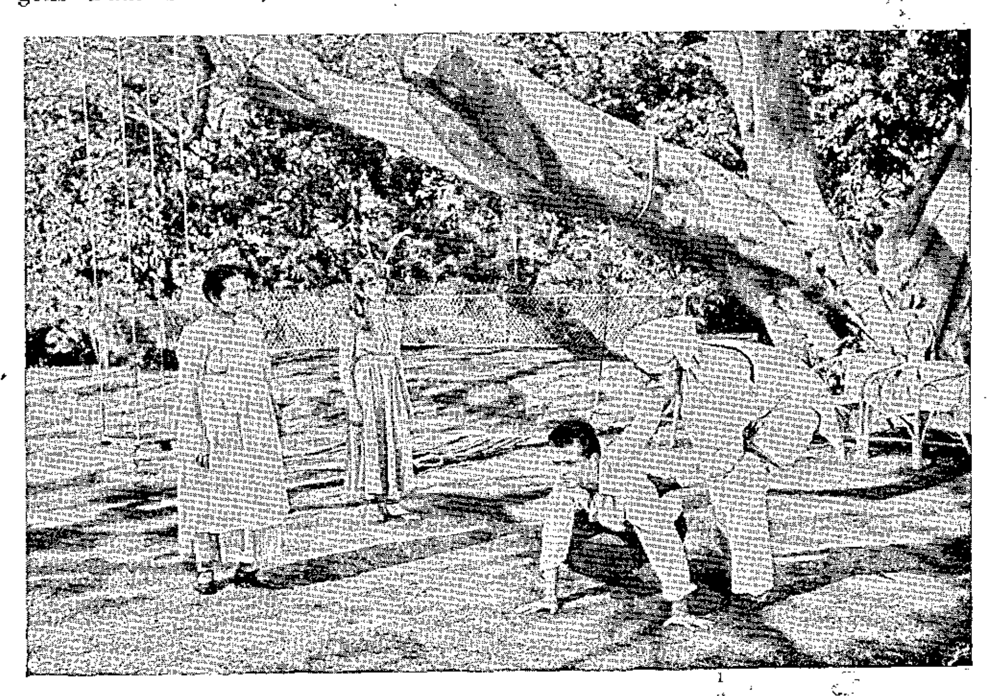
— *C'est en quelque sorte une méditation occidentale sur l'Orient...*

— Exactement, et il m'était très difficile, dans un premier contact avec l'Inde, de faire autre chose, je risquais d'errer complètement ; il me fallait donc considérer l'Inde avec des yeux d'occidental si je ne voulais pas risquer de grossières erreurs.

— *Est-ce au contact de l'Inde que vous avez pris conscience de ce thème de l' « acceptation », qui apparaît de plus en plus clairement dans vos films ?*

— Pas tout à fait ; ce thème m'est propre, mais il ne peut être développé par l'Inde. Le grand mot de la religion hindoue, — ne disons pas de la religion, car ce n'est pas exactement une religion, disons de la philosophie ou de la métaphysique hindoue, — c'est que le monde est un ; nous en sommes une partie, nous sommes une partie du monde au même titre qu'un arbre ou que votre machine magnétique ; cela ne signifie pas une acceptance à la manière mahométane, qui est un fatalisme ; non, cet *un* peut agir ; mais néanmoins, on ne revient pas contre ce qui a été fait ; autrement dit, par exemple, il n'y a pas de rémission des péchés : remettre un péché, pour eux, c'est exactement comme si on vous disait qu'après vous être coupé le bras, on va vous le recoller. Il est évident que c'est assez impressionnant ; c'est une sorte de compréhension du sens de tout ce qui est arrivé. C'est une religion témoin, mais ce n'est pas une religion fataliste ; c'est une métaphysique.

D'ailleurs, je dois dire que Rumer et moi avons été extrêmement influencés par Radha ; Radha est un personnage considérable, elle a un Master-degree en sanscrit, elle peut lire le sanscrit comme elle lit l'anglais ou plusieurs langues de l'Inde ; c'est une fille qui est très instruite, elle est d'une très bonne famille, ce qui veux dire beaucoup dans les Indes, où étudier est une tradition ; cela ne veux pas dire que, moralement ou physiquement, elle soit supérieure à des gens d'autres castes, — d'ailleurs, l'idée de la supériorité de caste à caste



Adrienne Corri et Thomas E. Breen dans *The River.*

n'existe pas dans les Indes — ; ce qui existe, c'est l'idée de spécialisation ; en réalité, le système de caste hindou est un peu un système syndical qui serait héréditaire : on fait partie de tel syndicat, mais on en fait partie pendant 4.000 ans, voilà la différence, et on n'y échappe que par la mort et la résurrection, puisque les morts et résurrections sont nombreuses. — Radha, avec sa connaissance de son propre pays, de sa propre religion, et sa connaissance de l'Occident, a donc été une collaboratrice extraordinaire, d'une perception et d'une intelligence fantastiques ; d'ailleurs j'aurais beaucoup aimé refaire des choses avec elle, et aussi bien comme actrice ; vous l'avez peut-être remarqué : au début, lorsqu'elle revient de l'école et qu'elle a un petit costume européen, ne vous fait-elle pas penser à de très bonnes actrices russes ? Moi, elle me faisait penser à une jeune Nazimova ; oui, on pourrait faire des choses extraordinaires avec elle, seulement ce métier est si difficile, tout est si long, la mise en train d'un nouveau projet prend des années, le temps passe ; et puis le cinématographe n'est pas un métier commode, et il est possible que les circonstances ne me permettent jamais de retourner dans les Indes. Il y a aussi une autre question, c'est que *Le Fleuve* ayant bien marché, maintenant tout le monde tourne dans les Indes ; les Indes sont pleines de producteurs et de metteurs en scène de tous les pays du monde.

LES HALTES FORCEES

— *Aviez-vous prévu de façon très précise la construction même du scénario ?*

— Non, cette construction, nous l'avions laissée, d'un commun accord, assez lâche pendant toute la tournaison ; j'ai tourné de façon à pouvoir au montage, ou bien faire un récit, c'est-à-dire rester dans le ton d'un livre, ou bien ne pas raconter l'histoire et ne pas avoir de commentaire du tout. Lorsque j'ai vu que les petites previews apportaient des réactions assez favorables, en ce qui concerne le côté documentaire (disons le côté poétique), j'ai décidé d'adopter la forme semi-commentée qui me permettait de présenter certaines parties purement poétiques sans avoir besoin de les appuyer sur une action dramatique et sur un dialogue ; mais la construction du scénario était assez lâche de ce côté-là, assez facile, permettant les deux solutions ; quand je tournais ces passages poétiques, je pensais que je devrais les utiliser comme cela, mais je n'étais pas sûr de réussir, et si je n'avais pas réussi, j'aurais dû les raccourcir énormément et les intégrer dans des scènes avec action.

J'ai donc tourné le film avec une assez grande prudence, mais cette prudence ne s'appliquait pas aux scènes ; dans les scènes je ne suis jamais prudent. — Vous savez que le grand système du cinématographe dans le monde entier, que ce soit à Paris ou à Hollywood, c'est ce que l'on appelle « prendre ses précautions, être couvert » ; comme dans l'armée où, avant de balayer une cour, on veut avoir un ordre écrit pour être sûr que ce n'est pas une blague. La façon de se couvrir dans le cinéma, c'est de prendre beaucoup de plans d'une scène, de façon à pouvoir l'allonger ou la raccourcir ; dans ce sens-là, je n'ai pas été plus prudent dans *Le Fleuve* que dans d'autres films, beaucoup de mes scènes sont prises en un seul plan, et on est bien obligé de les accepter comme elles sont, on ne peut pas les couper. — Non, ma prudence a consisté à avoir assez de matériel de montage pour pouvoir, dans le dessin général du film, adopter le style commenté ou le style non commenté.

— *Il est encore un autre aspect du* Fleuve, *c'est son aspect métaphorique, ou symbolique, que je serais d'ailleurs bien incapable de définir clairement ; mais beaucoup d'images, par exemple celle répétée des trois bateaux qui se rejoignent, obligent à penser à un autre sens que leur sens immédiat...*

— Il est évident que, non seulement moi-même, mais la plupart de mes collaborateurs, et surtout mes collaborateurs hindous, nous avions notre esprit extrêmement tourné de ce côté et que, constamment, des solutions de ce genre nous venaient à l'esprit, de sorte qu'assez souvent c'est voulu ; ce n'est pas tellement préparé, mais c'est voulu en ce sens que nous étions attirés par ce genre d'exercice mental, et que nous étions extrêmement prêts à mettre en application de telles solutions.

— *Ainsi, la séquence des escaliers...*

— Là, c'est entièrement voulu, pour une bonne raison, c'est que cette

séquence est un grand travail de montage ; donc, je l'ai faite à la fin, en étant beaucoup plus ferme sur mes principes. — Parce qu'il ne faut pas oublier une chose que je répète tout le temps, c'est que l'on découvre le contenu d'un film au fur et à mesure qu'on le tourne. On part évidemment avec des principes directeurs aussi fermes qu'on le peut, mais il se trouve que chaque pas, lorsque le sujet en vaut la peine, est une découverte, et que cette découverte en amène d'autres, de sorte qu'un sujet... — C'est peut-être cela la grande chose du cinématographe, et ce qui fait que certains films auront pris tellement d'importance dans l'histoire du cinématographe, dans l'histoire de la culture et de la civilisation moderne, c'est que, le moyen du film amenant des impedimenta techniques qui en font un moyen d'expression lent (on ne tourne pas un film vite), cette lutte contre les obstacles techniques vous force, plus que dans un autre moyen, à découvrir et redécouvrir ; on bénéficie des haltes forcées qu'un écrivain serait obligé de se susciter artificiellement à lui-même ; les arrêts, les retards, sont extrêmement favorables à la qualité des films, et celui-ci s'en est trouvé extrêmement nourri... — Pour commencer, j'ai eu une chance énorme : nous devions commencer à une certaine date, et l'insonorisation des caméras n'était pas là (vous savez, les caches) ; alors, pour que le producteur ne se trouve pas devant une situation délicate, j'ai été obligé de tourner certaines choses sans le son, avec le bruit des caméras non masquées ; cela a été un retard, mais ce retard m'a été extrêmement favorable, parce qu'il est évident que ce que je pouvais tourner ainsi était purement documentaire ; cela m'a donc forcé, avant de commencer les scènes réelles du film, à entrer, par le moyen du documentaire, en contact plus étroit avec le pays, et cela m'a fait beaucoup de bien.

UN, DEUX, TROIS

— *Il est impossible de ne pas être frappé, en voyant* Le Fleuve, *par un fait qui apparaît également, de façon moins flagrante, dans beaucoup de vos autres films ; c'est la prédominance du chiffre 3...*

— Cela, je ne le dois pas à l'Inde, je le devrais plutôt à mon admiration pour les films du début du cinématographe, dans lesquels ce nombre 3 était une espèce de nombre magique ; je ne sais pas si vous l'avez remarqué, par exemple, dans les comédies de Mack Sennett. — C'est aussi une très vieille théorie du music-hall, du café-concert ; dans les comédies de Mack Sennett le gag ne fonctionnait, en général, qu'à la troisième fois ; et j'ai l'impression qu'il y avait une très grande tendance, chez les grands pionniers du cinéma, à utiliser ce nombre 3 ; j'ai été nourri du cinématographe de cette époque, que je continue d'admirer de tout mon cœur, et il est évident que j'ai dû en être influencé ; cela serait donc plutôt mon éducation cinématographique. — Mais vous savez, les acteurs un peu ridicules de la grande époque romantique, — dont tout le monde rirait aujourd'hui, mais qui avaient cependant une certaine portée sur le public, — croyaient au nombre 3. Je me souviendrai toujours, quand mon frère était tout jeune et commençait à vouloir être acteur et à travailler son métier (c'était avant qu'il n'entre au Conservatoire), il prenait des leçons avec un vieil acteur romantique qui ne pouvait plus jouer, qui était croûlant de vieillesse et qui, de temps en temps, venait à la maison, chez nous, à Montmartre, et donnait des conseils à ce jeune homme qui voulait suivre sa carrière ; et je me souviens très bien du conseil suivant : « Dans la *Tour de Nesles,* tu as cette phrase : « C'était une noble tête de vieillard, que l'assassin bien souvent revit dans ses songes, car il l'assassina » ; ici, tu comptes trois : un, deux, trois, et tu dis : « l'infâme ».

— *C'est donc un procédé de construction, dont vous vous servez, en quelque sorte, comme d'un tremplin...*

— Je crois que je ne m'en sers pas volontairement, mais que j'ai tellement regardé ces films du début, que cela devient probablement assez machinal ; je crois d'ailleurs qu'on doit employer tous les moyens techniques et pratiques, mais on doit en être imprégné et les appliquer instinctivement pour sa propre commodité.

— *Nous nous en voudrions de vous inciter à nous entretenir du secret professionnel...*

— Je n'en ai pas ; ce serait bien difficile, je ne pourrais pas en parler ;



La « Comedia dell'Arte » dans *Le Carrosse d'Or* (1952).

non, je crois que le seul secret, — ce qui est très commode, dans notre métier comme dans les autres métiers, et ce qui aide beaucoup, — c'est d'essayer de voir et de s'imprégner des bonnes choses ; si l'on est écrivain dramatique, il vaut mieux lire Shakespeare et Molière, que de lire... un auteur inférieur ; au cinéma, c'est la même chose, et j'ai eu la très grande chance de commencer à aimer le cinématographe et désirer en faire au moment où vraiment les films étaient bons ; on peut dire que les mauvais films étaient l'exception ; cela était dû au fait que c'était une période primitive et que les primitifs ont plus de facilité à faire bien que les gens qui bénéficient d'une technique plus parfaite.

L'ITALIE CLASSIQUE

— *Le* Carrosse d'Or *était également un projet assez ancien...*

— Oui, mais *Le Carrosse d'Or* que j'ai tourné n'a aucun rapport avec ce très très vieux projet ; je l'avais conçu du temps du muet, et je le voyais comme une espèce de grande histoire d'aventures ; cela ne correspondait absolument plus à mes idées présentes, et lorsqu'on m'a demandé de le tourner (ce n'est pas moi qui ait eu à ce moment l'idée du *Carrosse d'Or ;* c'était également un très vieux projet de la part des producteurs), lorsque je suis venu le tourner — j'étais d'ailleurs convaincu qu'il se tournerait en France, je ne savais pas que c'était un projet italien —, j'ai accepté parce que j'étais très intéressé par Magnani ; j'avais la conviction, l'ayant vue dans beaucoup de films, — en dépit de son aspect habituel, malgré sa réputation d'actrice plus que romantique, naturaliste, — j'avais la conviction que je pourrais peut-être faire avec elle une petite atteinte vers le classicisme ; et cela a été mon pilote ; ce qui a remplacé l'Inde pour moi, dans *Le Carrosse d'Or,* c'est l'admiration de l'Italie classique, de l'Italie d'avant Verdi et le romantisme.

— *Et qui est exprimée dans le film par la musique de Vivaldi...*

— C'est cela. Mon premier jet n'a pas été avec Vivaldi ; je dois Vivaldi à un camarade... — Vous savez, quand on travaille dans un pays, il faut se laisser absolument absorber par le pays, sinon, on n'a aucune chance de faire quelque chose de propre ; et le personnage qui a joué avec *Le Carrosse d'Or* le rôle que Radha avait joué dans les Indes, c'est un metteur en scène, qui était mon assistant dans ce film, qui s'appelle Giulio Macchi ; Macchi est un homme non seulement très intelligent, mais très cultivé, et c'est lui qui m'a aiguillé sur Vivaldi ; je n'avais pas encore commencé un découpage, ni même un scénario, je n'avais que de vagues traitements ; j'ai donc acheté tous les disques de Vivaldi que je pouvais trouver ; il y avait à la Compagnie Panaria un compositeur qui s'occupait en général de la musique des films de cette Compagnie, et je lui ai demandé de m'aider à mieux connaître Vivaldi ; vous savez, Vivaldi est encore inconnu, on découvre des manuscrits de lui tous les jours, c'est insensé ce qu'il a pondu ; ce musicien m'a fait entendre, simplement au piano, d'autres choses que je ne connaissais pas, et il est évident que l'influence de Vivaldi a été déterminante dans l'écriture du découpage final.

— *Mais que vous apportait précisément cette musique de Vivaldi ?*

— Très exactement, tout le style du film : une espèce de côté qui n'est pas du drame, qui n'est pas du bouffon, qui n'est pas du burlesque, une espèce d'ironie que j'ai essayé de rapprocher autant que possible de cet esprit assez léger que l'on trouve, par exemple, chez Goldoni.

— *C'est en somme ce que vous cherchiez déjà dans* La Règle du Jeu, *mais je le suppose, de façon assez différente, puisque beaucoup d'admirateurs de ce film ont été déconcertés par* Le Carrosse d'Or...

— Ecoutez, on fait des découvertes constamment dans la vie, heureusement ; et je pense que, peu à peu, j'ai redécouvert en vieillissant quelque chose que je savais inconsciemment.

LES MEDICIS ONT APPORTE LES FOURCHETTES

— *Et ceci grâce à l'Italie...*

— Cette histoire de l'Italie est extrêmement importante ; remarquez que l'Italie, c'est peut-être surtout, dans mon esprit, le symbole actif d'une certaine civilisation ; et plus je vieillis, plus j'ai conscience d'appartenir à cette civilisation ; je vous ai dit tout mon intérêt, tout mon amour pour l'Inde : il n'empêche que je reste un membre d'une certaine communauté. — L'Italie se trouve donc avoir été le transmetteur des éléments de cette civilisation à laquelle nous appartenons. On peut aller n'importe où, dans n'importe quelle capitale au monde, on s'aperçoit que si Londres, par exemple, est une ville essentiellement anglaise, néanmoins la plupart de ses monuments sont bâtis par des architectes italiens ; les Italiens ont influencé toute notre civilisation : si nous mangeons avec des fourchettes, c'est parce que les Médicis ont apporté des fourchettes en France ; si nous avons des chaises d'une certaine forme, c'est parce que nous avons imité les Florentins à une certaine époque.

Ceci dit, je ne pense pas que les Italiens aient une telle importance en tant qu'Italiens, je pense qu'ils ont une importance énorme parce que, de par leur position géographique (leur pays se trouve à l'emplacement où se trouvait l'Empire Romain, qui avait été le grand concentrateur des éléments de notre civilisation), ils ont eu en main toutes les facilités pour rassembler les différentes parties de cette civilisation, et pour ensuite les répandre.

Donc, plus je vais, plus je suis convaincu de l'importance de l'Italie dans l'histoire du développement de notre civilisation, et plus je suis désireux de m'assimiler occasionnellement l'esprit italien pour faire des choses dans ce sens-là ; dans notre métier, notamment, dans le spectacle, ils ont bien souvent été nos maîtres : Molière est très influencé par la comédie italienne, Marivaux a commencé par écrire pour les Italiens, tout notre théâtre, jusqu'au romantisme où l'influence allemande est devenue prédominante, tout notre théâtre classique est influencé par l'Italie. Alors, voilà ma grande raison d'attirance vers l'Italie ; c'est une raison, si vous voulez, d'acceptance de ce que je crois être un fait, et ce fait est : que nous le voulions ou non, nous appartenons à une civilisation générale, qui a commencé en Grèce, qui a continué par Rome, qui s'est répandue sur tout l'Occident en passant par la révolution du christianisme, c'est-à-dire par l'influence juive.

— *Et vous avez d'abord voulu faire un film « civilisé »...*

— Oui, j'ai voulu faire un film civilisé. — Je vous remercie de trouver cela, je ne l'aurais pas trouvé moi-même, mais vous précisez... — On a dans l'esprit des quantités de points qui existent, mais on ne sait pas trouver les mots ; et en effet, ce désir de civilisation était le grand moteur qui me poussait dans la fabrication du *Carrosse.*

— *Ce qui explique le relief de chaque détail, et que la parure d'un habit ou le dessin d'un dossier de fauteuil puissent avoir dans l'ensemble la même importance que chaque péripétie de l'intrigue...*

— Oui, c'est évident ; je pense que si l'on veut faire œuvre classique, il faut agir comme cela ; l'idée d'attirer artificiellement l'attention du public sur certains éléments, par exemple sur une vedette, est une idée purement romantique ; même dans la peinture, dans les dessins, les hommes modernes, qui sont habitués à la simplification romantique, s'y perdent, lorsqu'ils voient des œuvres classiques, par exemple des tapisseries : ils trouvent cela un peu confus ; en réalité ce n'est pas confus, il y a simplement dans le classicisme un sentiment d'égalité qui n'existe plus dans le romantisme.

— *En dépit de toutes les préfaces, où les romantiques annonçaient en quelque sorte le contraire de ce qu'ils ont fait...*

— Comme toujours ; c'est la raison pour laquelle il faut bien se garder d'avoir des théories trop précises, car il semble que le sort prenne un malin plaisir à vous contredire, à vous faire arriver au but exactement opposé de vos projets ; c'est assez curieux, cette grande contradiction, qui d'ailleurs est exprimée d'une façon extrêmement claire dans les écrits de toutes les religions, notamment la religion chrétienne ; des axiomes comme : les premiers seront les derniers, ou les paraboles sur la richesse, les pauvres étant les riches, les petits enfants étant les plus intelligents ; ce ne sont pas des paradoxes, c'est la vérité. Ce monde est fait de contradictions et de contradictions d'ailleurs très souvent comiques ; le fait que les puissants seront abaissés, par exemple, dans le cours de mon existence, qui n'est pas tellement longue comparée à l'Histoire, j'ai vu cela quatre ou cinq fois.

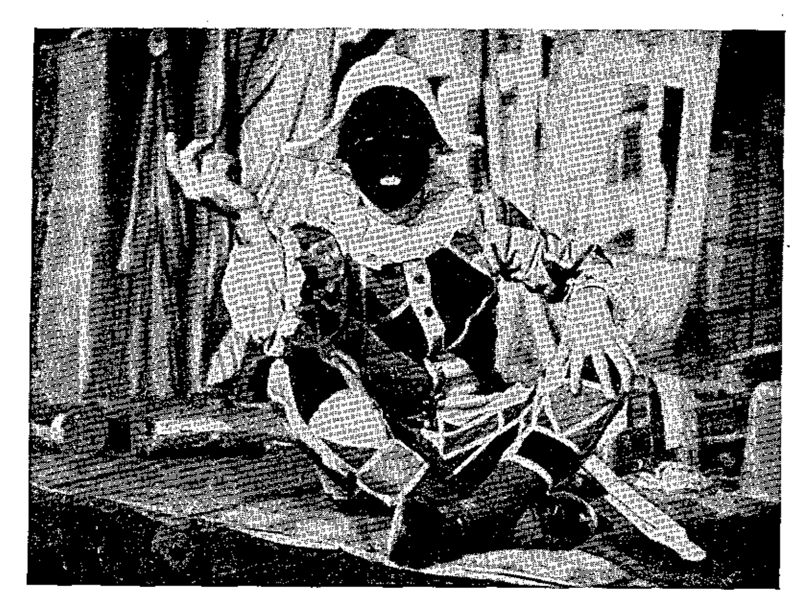
LE JEU DES BOITES

— *Il y a dans tout le* Carrosse *comme la permanence d'une idée musicale : ainsi le galbe des violons semble se retrouver dans toutes les volutes du décor, et même certains détails de vêtements...*

— Je vous répondrai en ce qui concerne le *Carrosse,* comme je vous ai répondu à propos du *Fleuve* : je crois qu'on essaie de se perfectionner, on essaie d'apprendre, on essaie de travailler constamment ; à tout stade d'une carrière, on fait des découvertes ; seulement, les découvertes et le peu qu'on a appris, c'est un peu comme un accumulateur, et l'électricité qui est lâchée de cet accumulateur n'est pas forcément consciente ; alors, on essaie d'avoir tout cela en soi, et on s'en sert en espérant que cela viendra quand on en aura besoin ; cela ne vient d'ailleurs pas toujours quand on en a besoin, c'est un peu le drame de la production. Très souvent, tout ce qu'on a accumulé, tout ce qu'on a cherché à apprendre, vous arrive trop tard ou trop tôt, et ne coïncide pas avec le moment où on en a besoin. D'un autre côté, si l'on procède avec trop d'ordre, c'est-à-dire en ayant des notes, des fiches, des souvenirs classés, et si on essaie de les appliquer mécaniquement, arbitrairement, je crois qu'on s'éloigne de la vie ; il faut se méfier énormément des connaissances et des théories ; il faut les avoir, mais il faut essayer d'aborder chaque sujet comme si l'on ne savait rien, comme si l'on était tout à fait nouveau, et comme si le sujet était inconnu. Si l'on n'aborde pas un sujet avec une certaine fraîcheur, on n'est pas vivant, on est mort. Il faut aussi s'amuser en faisant les films, c'est extrêmement important, je me suis très amusé en faisant le *Carrosse* ; cela a été très pénible, cela a été très dur, mais je me suis énormément amusé.

— *Et plus particulièrement à quoi ?*

— Eh bien, à la découverte constante de l'esprit italien classique chez les Italiens modernes ; je me suis amusé de mon contact avec les Italiens, en qui j'ai trouvé constamment des gens exceptionnels, des gens qui ont gardé une fraîcheur classique, si j'ose dire, — notamment dans la façon d'aborder les problèmes de la vie avec une espèce de simplicité, un côté très direct, bien



Arlequin dans *Le Carrosse d'Or.*

que masqué sous des complications apparentes ; mais ces complications ne sont qu'apparentes ; quand on arrive aux sentiments, les sentiments sont très droits, très simples.

— *Ce qui est encore une forme de classicisme...*

— C'est également le classicisme : une dentelle, mais de cette dentelle on dégage peu à peu un dessin qui tout de même est assez net ; il y a un critique américain qui n'aime pas beaucoup mon film ; il me fait de très grands compliments, mais il me fait un reproche qui est assez amusant, et voilà ce qu'il dit : « C'est un peu comme ces boîtes que l'on ouvre, à l'intérieur on trouve une autre boîte, on l'ouvre, il y a une autre boîte, on l'ouvre, il y a une autre boîte. » — Remarquez que ce critique m'a fait très plaisir en disant cela ; lui, considère que c'est un défaut et qu'un film ne devrait pas être fait ainsi ; moi, personnellement, je trouve cela assez intéressant, le jeu des boîtes.

— *Il est une question que l'on désire poser à propos de chaque film : quelle est la part de l'improvisation ? La construction, qui semble subtile et compliquée, n'était-elle pas déjà très précise sur le plan du scénario ?*

— Ah oui, le dessin était très précis ; ce qui a été improvisé, ce sont les dialogues. Si vous préférez, les scènes et leur progression ont été déterminées à l'avance ; maintenant, la façon d'arriver au but final, qui est le dernier plan d'une scène, cette façon a quelquefois varié ; cela se passait dans le même décor, avec les mêmes personnages, mais souvent les mots, les réactions des personnages étaient différents.

— *Vous consacriez, je crois, les matinées aux répétitions des scènes tournées l'après-midi, pour décider de la mise en place et du découpage sur le jeu même des acteurs...*

— Oui, c'est cela ; le système dit « français », qui consiste à commencer le travail à midi, est excellent à mon avis pour la qualité des films : d'abord parce que les acteurs, les techniciens et les ouvriers aiment mieux cela ; ils arrivent plus reposés, cela leur permet de passer la matinée chez eux, en famille, et de dîner un peu plus tard, mais également chez eux ; de ce côté-là, c'est très bien ; et pour le metteur en scène, cela lui permet d'aller sur le plateau le matin, ou en tout cas de se concentrer sur certains problèmes avant d'être pris dans cette espèce de tourbillon qu'est un plateau de prises de vues.

— *Et vous avez ainsi fait pour le* Carrosse ?

— Oui, mais cela, je l'ai toujours fait, pour tous mes films.

— *Vous faites donc d'abord répéter les acteurs dramatiquement, sans vous soucier de la caméra...*

— Oh, je vais plus loin, vous savez ; je crois beaucoup à une méthode de répétition qui est la suivante : cela consiste à demander aux acteurs de dire les mots sans les jouer, à ne leur permettre d'essayer de penser, si j'ose dire, qu'après plusieurs lectures du texte, de telle façon qu'au moment où ils appliquent certaines théories, où ils ont certaines réactions vis-à-vis de ce texte, ils les aient vis-à-vis d'un texte qu'ils connaissent, et non pas d'un texte qu'ils n'ont peut-être pas encore compris, car on ne comprend une phrase qu'après l'avoir répétée plusieurs fois ; et je pense même que la façon de jouer doit être découverte par les acteurs ; et lorsqu'ils l'ont découverte, je leur demande de se freiner, de ne pas jouer complètement tout de suite, de tâter, d'y aller avec prudence, et notamment de n'ajouter les gestes que tout à la fin, d'être en possession complète du sens de la scène avant de se permettre de déplacer un cendrier, de saisir un crayon ou d'allumer une cigarette. Je leur demande de ne pas faire du faux naturel, mais d'agir de façon à ce que la découverte des éléments extérieurs vienne après la découverte des éléments intérieurs, et non pas vice-versa.

Je suis, en tout cas, extrêmement opposé à cette méthode qu'appliquent beaucoup de metteurs en scène, qui consiste à dire : « Regardez-moi, je vais jouer la scène ; maintenant, faites comme moi. » Je ne pense pas que ce soit très bon, parce que l'on n'est pas celui qui joue la scène : c'est l'acteur ; il faut donc que l'acteur ait fait la découverte de la scène lui-même, et ait appliqué sa propre personnalité à la situation, et non pas la vôtre.

— *Vous cherchiez dans ce film un climat dramatique qui participe à la fois du cinéma et du théâtre...*

— Oui, parce que l'époque et le sujet sont tellement théâtraux qu'il me semblait que la meilleure façon d'exprimer cette époque et de rendre ce sujet était de subordonner mon style au style théâtral.

— *C'est aussi pour cela que* Le Carrosse d'Or *est construit comme une pièce en trois actes ?*

— Oui, c'est cela... — Au point de vue du jeu des acteurs, pour établir cette confusion voulue entre le théâtre et la vie, j'ai demandé surtout à mes acteurs qui représentaient des rôles dans la vie, de jouer avec un tout petit peu d'exagération, de façon à donner à la vie le côté théâtral me permettant d'établir cette confusion.

— *Ainsi, il n'y a pas de quatrième côté, tout se passe de face...*

— Oui ; remarquez que dans certains décors, à l'origine, j'avais un quatrième côté, mais peu à peu je l'ai abandonné et j'ai tourné le film à peu près entièrement comme devant une scène, la caméra étant à la place du public. — Il m'est arrivé d'utiliser le quatrième côté, mais pas dans la même scène ; chaque scène était conçue vue d'un côté. D'ailleurs, je dois dire que plus je vais, plus je procède ainsi, dans tous mes films. Dans *La Règle du Jeu*, c'est déjà extrêmement net, il n'y a pas de quatrième côté.

— *Mais il y avait dans* La Règle *un pivotement incessant de la caméra... — tandis qu'il semble que, de plus en plus, vous mettiez en scène par plans fixes et raccords dans l'axe ; ainsi* La Femme sur la Plage...

— Oui, mais *La Femme sur la Plage*, pour les raisons que je vous ai exposées, est un film dans lequel le quatrième côté joue un grand rôle, c'est un film dans lequel il y a des contre-champs ; en principe, dans *Le Carrosse d'Or*, je n'ai pas de contre-champs ; quand j'en ai, c'est tout simplement qu'il faut bien se rapprocher des acteurs de temps en temps, pour que le public puisse comprendre ce qu'ils ont dans le crâne ; mais c'est une simple nécessité pratique, ce n'est pas un style ; le style consiste à placer la caméra face à la scène et à tourner la scène.

L'ADJECTIF : MODERNE

— *Vous nous avez parlé de classicisme ; mais ce qui frappe également dans* Le Carrosse, *c'est son caractère moderne. Ne recherchez-vous pas, à travers le classicisme, un certain modernisme ?*

— Oui, c'est évidemment vrai ; seulement, si les résultats obtenus peuvent bénéficier de l'adjectif « moderne », je pense là encore qu'il ne faut pas l'avoir

fait exprès ; je crois énormément aux maîtres, à l'école, aux exemples, je vous l'ai dit ; je crois que le fait de voir des films que l'on admire et qui sont bons aide énormément ; je suis très discipliné dans ma façon de travailler et convaincu que si l'on part en se disant : « Je m'en vais tout bousculer, je vais être moderne », je suis sûr qu'on ne sera pas moderne. On peut être moderne, et il faut le souhaiter, car il faut tout de même arriver à apporter sa toute petite contribution à l'art de son temps, mais on ne peut y arriver qu'en s'effaçant très modestement derrière les anciens. — Maintenant, malgré soi, si l'on est doué pour cela, eh bien, on sera moderne même en ne voulant pas l'être.

— *Ainsi vous recherchez davantage la juxtaposition des éléments que leur liaison...*

— Oui, parce que cela m'est commode ; vous savez, dans l'exercice de mon métier, je suis presque toujours guidé par l'idée du pratique, de la commodité. En somme, il s'agit de raconter une histoire, et il s'agit de trouver les moyens les plus pratiques pour raconter cette histoire.

— *C'est donc pour vous un tremplin, mais non une fin...*

— Ce n'est pas une fin, non, absolument pas ; mais c'est un moyen.

— *Et le plus simple, donc le plus efficace ?*

— Je crois... — Il est évident que chaque fois que je me trouve devant le problème d'une scène à tourner, après l'avoir bien répétée... — par exemple, je ne pars jamais de l'angle de la caméra, je pars de la scène ; je la fais répéter, et puis, avec l'aide de l'opérateur, nous déterminons l'angle, nous disons : « Eh bien, cette scène pourrait se tourner comme cela. » Il y a également une chose que je ne fais pas, c'est de découper une scène en champs et contre-champs, en partant de l'ensemble, c'est-à-dire en tournant toute la scène en plan général, et puis en passant à des plans plus rapprochés, et ensuite, au montage, en m'aidant de tous ces éléments. Il me semble que chaque partie de scène a un angle et pas deux. — En réalité, le montage de mes films, sauf dans des cas un peu spéciaux comme *Le Fleuve,* est un montage extrêmement simple ; cela consiste simplement à mettre les uns après les autres des bouts qui ont été tournés les uns après les autres.

— *Vous tournez chronologiquement ?*

— Oui, en tous cas les scènes.

— *Et souvent le film ? Ainsi* La Règle du Jeu *n'a-t-elle pas été tournée...*

— Oui, presque chronologiquement ; on ne peut pas le faire tout à fait



Paul Campbell et Riccardo Rioli dans *Le Carrosse d'Or.*

puisqu'il y a des extérieurs, et puis il y a aussi des questions de contrats avec les acteurs, des gens qui sont libres ou pas libres ; mais enfin, autant que faire se peut, j'aime bien tourner chronologiquement.

— *Et le* Carrosse ?

— C'est presque tourné chronologiquement, mais pas tout à fait.

BLEU, BLANC, ROUGE

— *Il est une question que nous aimerions encore vous poser, celle de la couleur ; quelle serait, à votre avis, la meilleure façon de l'utiliser ?*

— D'abord, il me semble que la couleur, cela n'a aucune importance ; certains sujets doivent être dits en couleurs, certains autres sont mieux en noir et blanc ; enfin, je pense là aussi, comme dans tout, que la technique est au service de l'histoire ; le but est de raconter une histoire ; si cela aide de la raconter en couleurs, racontons-là en couleurs. Maintenant, comment appliquer cette couleur ? Je pense qu'il faut l'appliquer en ne croyant pas trop à la technique ; au point où nous en sommes, les différents systèmes sont tous très bons ; Technicolor à Londres est exceptionnellement bon, mais cela est dû surtout à la qualité de leurs laboratoires ; ils ont des vieilles équipes de gens qui travaillent la couleur ensemble depuis des années ; là encore ce n'est pas la machine ou l'invention qui créent la supériorité technique, c'est la qualité des hommes.

Donc, il faut admettre qu'on a un bon système en couleurs, et si l'on a un bon système, je pense que la seule façon de procéder est d'essayer d'y voir clair. Il s'est produit une chose pendant les cinquante dernières années, c'est que les hommes ont terriblement perdu l'usage des sens ; ceci est dû à ce qu'on appelle le progrès ; remarquez que c'est extrêmement normal : on tourne un bouton et on a de la lumière, on pousse un autre bouton, et on a du feu sur un fourneau à gaz ; le contact avec la nature se fait maintenant à travers tellement d'intermédiaires que nous ignorons presque le tâtage direct des phénomènes naturels ; on peut donc dire que les hommes n'y voient pas beaucoup maintenant. Tout le monde, par exemple, se figure que le drapeau français est bleu, blanc, rouge ; or, le drapeau français n'est plus bleu, blanc, rouge ; le bleu, je ne sais pas pourquoi, probablement parce que les industriels qui fabriquent de l'étoffe bleue ont trouvé que le vrai bleu était trop cher, mais il est violet, le bleu ; le bleu est à peu près de la couleur de votre veston, le bleu est comme ma chemise, c'est une espèce de violet, ce n'est pas bleu du tout, cela n'a aucun rapport avec du bleu. Néanmoins, tout le monde est persuadé que c'est bleu. Alors, si l'on photographie un drapeau français, sur l'écran on voit une sorte de violet, et les gens sont étonnés ; c'est simplement parce qu'ils n'ont pas regardé.

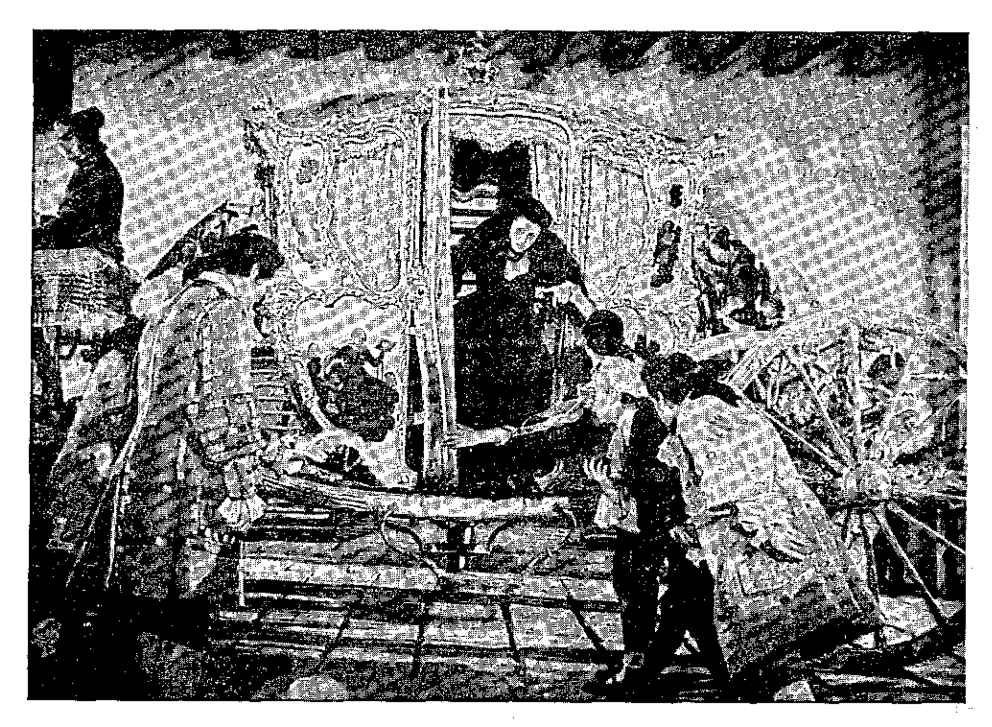
Alors je pense que la façon de faire de la couleur consiste d'abord à ouvrir les yeux, à regarder ; et il est facile de voir si les choses correspondent à ce que vous voulez sur l'écran ; autrement dit, il n'y a pratiquement pas de traduction de la couleur sur l'écran, il y a de la photographie. Il s'agit de mettre devant la caméra ce que vous voulez avoir sur l'écran, et c'est tout.

— *Vous n'êtes pas sans savoir cependant qu'il circule sur la couleur des théories critiques plus savantes les unes que les autres : « Quand les peintres s'en mêleront... », etc...*

— Je suis convaincu que si un peintre, ou n'importe quel artiste doué plastiquement, se met à faire du cinéma en couleurs, il le fera très bien, mais n'utilisera pas du tout ses connaissances de peintre pour obtenir de bons résultats en Technicolor ; il sera sûrement aidé par le fait que son métier lui a donné une éducation de l'œil ; cela, c'est indispensable ; c'est dans ce sens-là que des peintres pourraient peut-être aider au cinéma en couleurs : parce qu'ils apporteraient la collaboration d'un homme ayant reçu une éducation de l'œil ; — mais ce n'est pas du tout en appliquant leurs connaissances de peintres, c'est en appliquant les exercices qu'ils ont dû faire avec leurs yeux pour apprendre à peindre.

— *Vous ne croyez donc pas aux traitements chimiques ou optiques de la couleur ?*

— Absolument pas, je suis absolument contre cela. — Remarquez que cela existe, et cela donne parfois de bons résultats ; seulement, en ce moment-ci, je vous parle de ma propre façon de travailler ; et personnellement, je suis



Anna Magnani descend du *Carrosse d'Or*.

beaucoup trop égoïste pour confier le résultat final de mon travail à un chimiste ; j'aime beaucoup mieux le confier à mes propres sens et à ceux des collaborateurs de mes films ; j'aime beaucoup mieux avoir confiance en mes yeux et en ceux de l'opérateur, qu'en des combinaisons chimiques ; cela me semble plus commode et, une fois de plus, plus pratique.

— *Vous préférez donc vous en tenir au postulat de la fidélité...*

— C'est cela. Remarquez, dans le noir et blanc, le truquage existe, beaucoup plus que dans la couleur ; il est évident que, dans le noir et blanc, les contrastes, par exemple, donnent des résultats absolument inattendus ; il y a dans le noir et blanc un élément de surprise qui n'existe plus dans la couleur. Le noir et blanc donne aussi au metteur en scène et au cameraman des possibilités de truquer qui sont infinies : vous avez un acteur qui n'arrive pas à rendre très bien une scène ; disons-le, il est un peu faible dans l'expression de certains sentiments ; on lui colle des éclairages invraisemblables, avec des lumières exagérées ; d'un côté des noirs absolus, de l'autre on lui masque la moitié de la figure, il émerge d'une espèce d'ombre vague ; et immédiatement ce monsieur devient très fort, et la scène peut être très bonne. Je crois qu'avec la couleur, il faut renoncer à ces trucs-là ; il s'agit de plus en plus d'être honnête. Voilà.

— *Vous recherchez de préférence les couleurs pures ?*

— C'est une question de goût ; j'aime les couleurs simples. Au Bengale, dans les Indes, la nature se divise en moins de couleurs ; comparez un arbre de l'avenue Frochot avec un arbre tropical : le second a moins de verts, il n'en a que deux ou trois ; c'est très commode pour le cinéma en couleurs. — Mais tenez, par exemple, je pense que cette pièce-ci ne serait pas mauvaise en couleurs ; il y a quelque chose qui n'irait pas, c'est le ton marron de cette cheminée et de cette table ; mais le gris de la porte et des murs, les rideaux blancs, cela fait partie des choses très faciles à photographier en couleurs. Je crois que ce fauteuil par contre serait affreux, ce serait certainement abominable ; mais remarquez que c'est aussi abominable dans la vie ; au fond, je crois que

tout cela est très simple, il s'agit de mettre devant la caméra des choses qui vous font plaisir.

— *Vous aimez disposer des premiers plans de couleurs très vives devant des fonds assez neutres...*

— Oui, mais je pense qu'on pourrait faire le contraire ; par exemple, dans la nature, avec les verts, on peut justement pratiquer cela : des fonds *puissants*. D'ailleurs, dans le *River*, j'en ai quelques-uns ; j'ai été tourner dans un champ de bananiers, avec le petit lac, exprès à cause du vert, qui fournissait un fond d'une puissance extravagante.

— *Tandis que les intérieurs restent dans des tonalités très douces...*

— Oui, comme c'est là-bas. Là-bas, les intérieurs sont souvent dans l'ombre et très doux. D'ailleurs, dans *Le Fleuve*, je suis loin de rendre l'impression de couleurs du Bengale ; il y a encore beaucoup à faire, notamment avec les maisons.

— *Et vous ne vous souciez nullement des lois picturales des rapports de couleurs...*

— Non, je suis convaincu que notre métier, c'est de la photographie ; si l'on se met devant une scène en se disant : « Je vais être Rubens ou Matisse », je suis sûr qu'on se met le doigt dans l'œil ; non, c'est de la photographie, ni plus ni moins ; je crois que les préoccupations plastiques n'ont rien à voir avec avec notre métier. — Les robes du *River*, par exemple, je pense que cela n'aurait aucune valeur picturale ; je crois que cela a une valeur sur l'écran, une valeur photographique, ou plutôt cinématographique ; car c'est de la photographie... non, c'est du cinématographe ; c'est une chose à part.

— *Et la couleur, procédé réaliste, doit obliger le cinéaste au réalisme...*

— J'en suis persuadé ; nous sommes à une époque où nous sommes tous plus ou moins des intellectuels avant d'être des sensuels, et ce sont des raisons intellectuelles qui nous déterminent dans nos croyances, ou dans nos choix ; c'est par exemple une publicité sur Dubonnet, en face du café où on prend l'apéritif, qui fait qu'instinctivement nous disons : « *Un Dubonnet !* » au garçon qui vient ; nos sens n'ont plus rien à voir là-dedans, c'est un mécanisme de l'esprit et non du palais ; et c'est la même chose pour tout, et c'est extrêmement dangereux. Je crois qu'une des fonctions de l'artiste est d'essayer de recréer le contact direct de l'homme avec la nature.

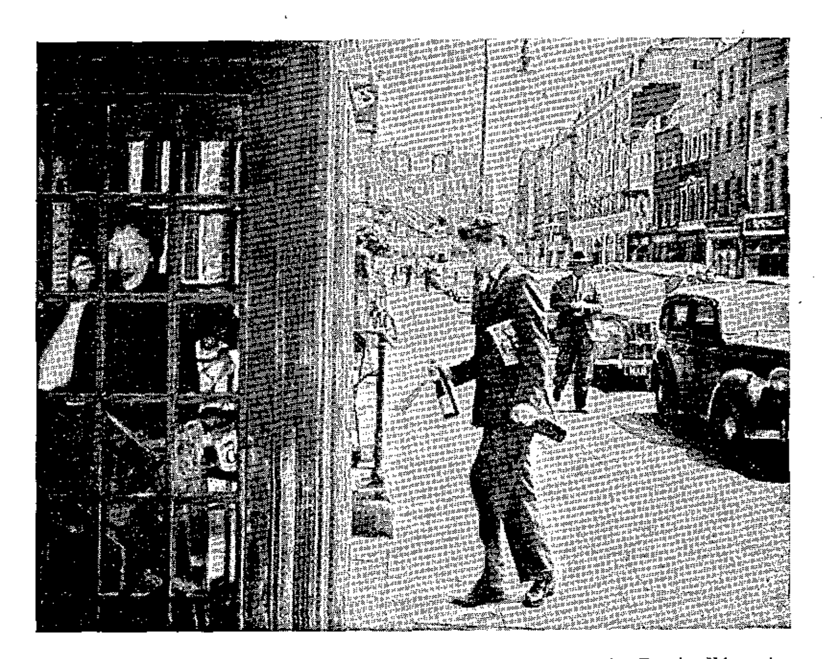
(*Propos recueillis par* JACQUES RIVETTE *et* FRANÇOIS TRUFFAUT.)



Jean Renoir.

MONSIEUR RIPOIS ET LE JURY DE CANNES

par André Lang



Cannes 1954 : Gerard Philipe dans *Monsieur Ripois* de René Clément.

Monsieur Ripois est un film ravissant. Il méritait hautement de figurer au palmarès de Cannes. Mais le Prix spécial du jury lui a été attribué à la dernière minutes dans des conditions si regrettables, d'une manière si irrégulière, qu'il apparaît indispensable, dans l'intérêt du prestige et de l'efficacité du Festival, de dénoncer sans faiblesse ni passion ce qui a permis la réussite d'une opération effrontée.

C'est entendu : je n'ai pas le droit de livrer le secret, fût-il de Polichinelle, des soucis, des scrupules, des délibérations d'un jury dont j'ai fait partie (1). Mais cette discrétion à sens unique qu'on réclame des jurés présente cette année des risques trop graves pour qu'il soit permis, en l'observant trop honnêtement, de laisser le champ libre à la manœuvre et de favoriser tous ceux qui se flattent de conduire les jurés de Cannes, bon gré, mal gré, à devenir leurs mandataires.

★

Cela avait très bien commencé. Pendant neuf jours, commodément installés dans les loges, nous avions vu, quasi seuls dans la salle vide, la grande majorité des films présentés, que les jurés doivent — en principe — avoir tous absorbés avant l'ouverture officielle du Festival : trente-trois sur quarante et un. Bien

(1) L'article où Pierre Laroche (*Canard Enchaîné*, 21 avril), qui ne put être aussi parfaitement documenté que par l'un de nous, dénonce sans nuances, à sa manière, « l'affaire Ripois », révèle d'ailleurs que je ne suis pas seul à avoir préféré l'incorrection délibérée à l'approbation tacite.

que le règlement soit formel, que l'article 12 précisât que toutes les copies devaient, cette année, être parvenues à destination — délai de rigueur — avant le 1er mars, il y avait huit retardataires. Quelques producteurs invoquaient des excuses valables : complications de transport, ou douanières, ou techniques, retard dans le sous-titrage, etc... D'autres, forts de leur puissance et se moquant des délais, attendaient à dessein le dernier moment, non pas même pour envoyer leurs films, *mais pour s'inscrire,* bien que l'article 2 fixât au 1er février la date limite à laquelle devaient être closes les listes des films engagés dans la compétition.

Tout en s'accordant, si la partie leur apparaissait trop hasardeuse à jouer, la faculté d'y renoncer, ils se réservaient, s'ils se décidaient *in extremis,* le moyen de frapper un grand coup en produisant leurs chefs-d'œuvre.

Brouiller les cartes et créer un contre-courant favorable à leurs desseins au moment où les jeux semblent faits, tel est le sens de cette tactique qui ne doit qu'à la complaisance ou à la mollesse des responsables de l'observation du règlement, établi pour tous, de pouvoir être appliquée.

Le producteur de *Monsieur Ripois* fit donc inscrire le film « anglais » de René Clément la veille de l'ouverture officielle du Festival et n'envoya la copie, version anglaise, que le 2 avril. Cela lui permit de recevoir les derniers tuyaux de ses émissaires de la Croisette et d'apprendre que *Tant qu'il y aura des Hommes,* favori au départ, n'avait pas produit sur les jurés l'impression décisive escomptée ; et que *Monsieur Ripois,* dans ces conditions, n'aurait comme concurrent sérieux pour le Grand Prix (car on n'en voulait, bien entendu, pas d'autre) qu'une grande machine japonaise assez ennuyeuse : *La Porte de l'Enfer,* qui avait sottement ébloui, paraît-il, par ses couleurs, quelques jurés influents. Leur revirement en faveur du film de Clément ayant été décrété immanquable, le producteur, passant à l'action, installa, dans la confortable position d'Eden Roc, son P.C. d'observation et de liaison.

★

Il convient de remarquer, à sa décharge, que ces inconvenantes pratiques ne sont pas particulières à M. Graetz. Chaque fois qu'un producteur engage dans la compétition cannoise le film d'un grand réalisateur français, il montre avec plus ou moins de gentillesse, de cynisme, d'habileté, la même dédaigneuse propension à oublier les règles d'un jeu international. Le plus gênant c'est que, souvent, les auteurs eux-mêmes de ces films pensent et laissent dire que, puisqu'ils font à ce pauvre Festival, encombré de médiocrités, l'honneur de leur éclatante participation, le jury est pratiquement tenu, ne serait-ce que par gratitude, à leur réserver la première place. Il y a là une absence de sportivité, pour ne pas dire plus, qui, soit qu'on la tolère, soit qu'en s'en indigne, crée un véritable malaise, qu'un peu de fermeté dissiperait. Mais la fermeté est bien ce qui manque le plus au Comité du Festival. Alors le malaise s'installe et divise le jury en trois groupes, les faibles qui se laissent intimider et cherchent un compromis, les susceptibles qui se cabrent et qu'aucun argument n'entame, les insensibles qui ne veulent s'occuper que de la valeur du film.

A considérer les votes, c'est assurément ce qui s'est passé pour *Monsieur Ripois* et c'est ce qui permet d'affirmer que les premiers responsables de l'injustice — indéniable — qu'il y avait à écarter *Monsieur Ripois* du palmarès, sont la superbe de son producteur et la présomption de son auteur. J'ai la conviction que *Monsieur Ripois,* envoyé très simplement dans les délais et présenté tout nu, comme le furent par exemple *Le Dernier Pont* et *La Grande Aventure,* eût recueilli d'emblée un grand nombre de suffrages.

★

Si *L'Affaire Ripois* pouvait conduire certains producteurs et certains auteurs de films à se montrer désormais plus discrets, plus circonspects, et partant plus habiles, il faudrait la saluer comme une chance et se réjouir de son éclatement qui déblaierait la route du Festival d'un obstacle maléfique. C'est, pour une grande part, ce qui m'a décidé à verser au dossier mon scrupuleux témoignage.

★

C'est le 3 avril, à 10 heures du matin, que *Monsieur Ripois* fut présenté au



Cannes 1954 : Serge Ioutkevitch et Jean Cocteau, président du Jury.

jury, dans la petite salle, tandis que *Comicos*, qui fit impression (1), passait devant le public dans la grande.

Je fus extrêmement séduit, dès les premières images, par le jeu de Gérard Philipe et la virtuosité de René Clément, qui se trouvait là, avec un sujet aussi brillant, tout à fait à son affaire. Le film m'apparut comme une prouesse, conduite avec autant d'art que d'esprit, de discipline que de science, et je ne doutais pas de la sensation produite sur nous tous par une pointe sèche de cette qualité.

Ma surprise fut grande. L'impression était mauvaise, et encore sous le charme, je ne m'avisais pas des raisons — indiquées plus haut — de la résistance de la plupart des jurés. Je mets à part André Bazin qui vous précisera sûrement, lui-même, sa position personnelle. Quant à Jean Cocteau et à Jean Aurenche, que j'imaginais les plus séduits, ce qui les rendait insensibles à la réussite du film c'était, précisément, ce qui me ravissait : la perfection d'une technique admirablement adaptée au petit sujet qu'elle servait.

— Mais je m'en fous de la technique ! me répliqua Aurenche. Je sais bien que René Clément est un très grand metteur en scène... c'est pour cela que j'attends de lui autre chose ! — Puis, après avoir, dans sa plaisante colère, tenu le langage d'Alceste, vantant la chanson du bon roi Henry, Aurenche conclut : — Si tu avais lu le roman de Louis Hémon, tu comprendrais que je sois déçu et furieux...

Eh non, je n'aurais pas compris ! Cette question de la valeur des adaptations qui, quelques jours plus tôt, avait déjà fortement, en Jean Aurenche, irrité le professionnel, devant l'inégal et vigoureux *Tant qu'il y aura des Hommes* de Zinnemann, me laisse parfaitement froid. J'ai depuis longtemps mon idée là-dessus. Cette spécieuse querelle de techniciens ne m'intéresse pas. Qu'importe que l'adaptation d'un chef-d'œuvre soit fidèle ou non ! Ce qui compte, c'est le résultat. Le spectateur a le droit d'ignorer l'œuvre dont le film s'inspire, ou de refuser de la chercher dans l'illustration, forcément arbitraire, qu'il lui en propose. Car ce n'est pas pour rendre hommage au génie des grands romanciers que les producteurs s'obstinent à préférer les adaptations d'ouvrages notoires aux scénarios originaux. C'est, par l'effet d'un curieux mélange de ruse et d'humilité, pour n'avoir pas à reconnaître leur inaptitude à juger des choses

(1) Ici aussi les facteurs psychologiques ont joué et j'ai personnellement le sentiment que l'irritation compréhensible des Espagnols à voir ce film honorable sur lequel ils comptaient projeté en « Aurore », a incliné le public et la presse à surestimer ses vertus.

de l'esprit. L'audience d'un livre ou d'une pièce, l'écho d'un titre, les rassurent. Ils n'ont plus besoin d'y aller voir. Quant aux scénaristes et aux réalisateurs, premières victimes de cette carence des producteurs, ils savent mieux que personne, cher Aurenche, qu'il n'y a pas, qu'il ne peut pas y avoir de correspondance valable entre l'art de ceux qui écrivent avec des signes et des mots, et l'art de ceux qui écrivent avec des visages et des choses. De ceux qui s'adressent à l'esprit et de ceux qui touchent les sens. De ceux qui excitent l'imagination et de ceux qui la caressent pour lui donner le change. L'adaptation ne peut prétendre qu'à un intérêt de pure curiosité, dont les experts et les amateurs sont juges, mais qui ne retient pas le public. L'adaptation (inévitablement infidèle, en raison même de ce qui sépare le théâtre et les lettres du cinéma) n'a de valeur cinématographique que dans la mesure où elle est *volontairement* infidèle, c'est-à-dire dans la mesure où le scénariste se libère de la contrainte et du respect dans lesquels l'enferme l'impure opération du producteur, et retrouve les conditions stimulantes d'une création originale.

★

René Clément et M. Graetz, renseignés par les ondes qui, sur huit cents mètres de Croisette, du Majestic au Martinez, captent les moindres chuchottements, surent très vite à quoi s'en tenir sur les réactions des jurés. Elles ne semblèrent pas, me dit-on, les inquiéter sérieusement, et ils attendirent d'un pied ferme la projection publique de *Monsieur Ripois* fixée au 8 avril en soirée, soit deux jours avant la clôture. Ils avaient obtenu de présenter la version française, bien que le règlement intérieur du jury interdît de projeter officiellement une autre copie que celle vue par les jurés, qui vinrent tous pourtant, sans se formaliser, revoir le film.

Le chaleureux accueil du public, la satisfaction de la critique, la qualité des dialogues de Raymond Queneau, dont la version anglaise n'avait pas permis à tous les jurés d'apprécier la saveur, auraient pu porter certains d'entre eux à réviser leur premier jugement, pour en atténuer la sévérité. Pratiquement, il n'en fut rien et le vote blanc du jury, le surlendemain, à l'ouverture des délibérations, plaçait *Monsieur Ripois* en dixième position avec dix-sept points.

On pouvait encore croire, à ce moment, que le film de René Clément serait l'objet d'un repêchage, comme cela se produisit pour la *Chronique des Pauvres Amants* et le *Carrousel Fantastique* qui, écartés du palmarès blanc (ils arrivaient respectivement en 8ᵉ et 9ᵉ position avec 28 et 24 points), se trouvèrent ensuite, après qu'on eût voté pour le Grand Prix et le « Hors Concours » (1), occuper, drôlement jumelés, la première place avec 74 points (2). Mais les opposants ne se laissèrent pas réduire et *Monsieur Ripois*, perdant encore 7 points, garda la 10ᵉ place, derrière *Deux Hectares de Terre* (8ᵉ) et *Le Pain de l'Amour* (9ᵉ), qui se trouvaient donc avec lui écartés du palmarès officiel.

Deux Hectares de Terre put être sauvé, en bénéficiant du prix supplémentaire que le Président du Jury, obsédé par le gentil désir de n'oublier personne... si possible..., avait obtenu la semaine précédente du Comité du Festival, seule autorité qualifiée (il n'est pas mauvais de le souligner) pour prendre une telle décision.

---

(1) C'est par sympathie pour les soucis d'organisateur de notre ami Robert Favre Le Bret, secrétaire général du Festival, qui, d'une année à l'autre, tient le Festival à bout de bras et veille sur lui pendant la quinzaine folle comme une mère sur la conduite d'une jeune fille trop courtisée, que Jean Cocteau accepta l'idée de ce « hors concours » et que nous suivîmes notre Président. Favre Le Bret, admirateur sincère du film de Zinnemann, croyait ingénûment que les Américains, vexés, ne reviendraient pas à Cannes l'an prochain si *Tant qu'il y aura des Hommes* ne décrochait pas le Grand Prix. (Pour eux aussi, c'était « *le Grand Prix ou rien* ».) C'est ainsi que les réelles qualités du film étant prises en considération, on se mit d'accord sur le principe d'un « *hors concours* », *qui avait l'avantage* (discutable) de nous donner un prix de plus. A la vérité, les Américains, si on avait pris leur menace à la lettre, après quelques mois de réflexion, ne l'auraient sûrement pas mise à exécution. L'eussent-ils fait pourtant, qu'il n'y avait plus qu'à les placer en situation de le regretter. Il faut choisir, de ménager le prestige des Puissants ou le prestige du Festival. De se laisser prendre dans l'engrenage des complaisances et des concessions, ou d'adopter une tranquille politique d'intransigeance qui peut, en une seule année, garantir le Festival contre tous risques d'affaiblissement.

(2) Le revirement fut sûrement dû, pour la plupart des jurés, à l'impossibilité qu'il semblait y avoir de ne pas attribuer de prix à l'Italie ! C'est une considération de même ordre qui, certainement, valut à l'U.R.S.S. le prix donné pour *Scander Beg*. Quant au jumelage du *Carrousel* et de la *Chronique*, c'est une autre histoire...



Cannes 1954 : M. Jacques Flaud, directeur général du C.N.C., s'entretient avec la Begum.

Jean Cocteau se montrait très affligé de l'échec d'un réalisateur qu'il admire et dont, sans aimer tout à fait le film, il souhaitait d'en voir les mérites honorés. Mais il se berçait alors de l'espoir que le Prix de la Critique Internationale, qu'il avait reçu lui-même, dans une circonstance analogue, pour *Orphée* (négligé par le jury de Cannes en 1950), serait, une heure plus tard, attribué à *Monsieur Ripois* et que la fierté blessée de René Clément se trouverait aussitôt cicatrisée par cet hommage réparateur.

Le prix de la Critique internationale, fondé par l'Association française de la Critique de Cinéma, est décerné chaque année par les membres de la Fipresci (dont Louis Chauvet est l'actuel Président) soit à Cannes, soit à Venise, à raison d'un délégué par nation. J'étais cette année celui de la France, et ma position avait cela de particulier, quand je vins siéger à 18 heures, que j'étais seul à connaître le palmarès.

Après un premier vote blanc, qui donnait pour 18 votants : 8 voix à *Avant le Déluge*, 2 à *La Porte de l'Enfer*, puis une à chacun des films suivants : *Deux Hectares de Terre, Tant qu'il y aura des Hommes, La Grande Aventure, Le Dernier Pont, Le Pain de l'Amour, Tant que tu es là, Les Cinq de la rue Barska, Monsieur Ripois,* je pris sur moi, approuvé par Louis Chauvet, de renseigner mes confrères en leur signalant que, des films désignés par leur vote, seuls *Monsieur Ripois,* anglais, *Le Pain de l'Amour,* suédois, et *Tant que tu es là,* allemand, n'avaient pas été primés. J'ajoutai que le Prix de la Critique Internationale ayant été presque toujours décerné à un film de qualité oublié par le Jury du Festival, je croyais devoir leur signaler le cas de *Monsieur Ripois,* puisque *Avant le Déluge,* qui se révélait leur favori, avait obtenu un prix, dont une adresse significative « *à l'équipe Cayatte-Spaak* » révélait assez l'attention des jurés. On vota. Il manqua trois voix à *Ripois* durant les trois premiers tours pour obtenir la majorité absolue qui était de 10 voix. *Avant le Déluge* gardait cinq partisans. Un outsider avait surgi : *Le Carrousel Fantastique,* qui gagnait 4 voix au 3e tour. Je marquai maladroitement ma surprise de cette entrée, la truculente fantaisie napolitaine d'Ettore Giannini ne me semblant pas de nature à répondre aux exigences de la Critique internationale, et je plaidai carrément la cause du film de René Clément, dont la victoire me semblait capable de satisfaire tout le monde. A la vérité, j'étais encore à ce moment, fatigué, énervé, dans ma peau de juré de Festival, et j'invoquais naïvement, pour réussir le redressement attendu par Jean Cocteau, des arguments qui ne pouvaient qu'irriter ou laisser de marbre les critiques étrangers. Que leur importaient nos regrets ou nos fautes ? C'était

là notre affaire et non la leur. On ne vota plus que sur les trois films qui avaient obtenu le plus de suffrages. Au troisième tour, *Avant le Déluge* prenait la tête avec 7 voix, contre 6 à *Monsieur Ripois,* 4 à *Carrousel Fantastique* et un bulletin blanc. Le dernier tour, à la majorité relative, consacrait, aux acclamations de l'assistance, la victoire d'*Avant le Déluge* qui obtenait 11 voix contre 4 à *Monsieur Ripois,* 1 à *Carrousel Fantastique* et deux bulletins blancs.

Mes maladresses avaient prolongé la lutte, mais une attitude différente n'eût pas modifié la décision. Dès le tour blanc, où *Monsieur Ripois* n'avait eu que ma voix, tandis qu'*Avant le Déluge* en rassemblait huit, la Critique avait marqué ses préférences. Primé ou non, le film d'André Cayatte, brutal, dense, insolite, sans concessions, qui ne craint pas d'exposer un problème réel, mis de surcroît en vedette par les arrêts de la Censure, *était bien dans* la ligne où elle aime à voir « s'engager » les réalisateurs, un peu partout dans le monde. Tandis que celui de René Clément, si brillant qu'il fût, limité à l'histoire d'un séducteur méprisable, d'un roué mal puni, ne les intéressait pas, — du moins pour le Prix.

★

Je retrouvai Jean Cocteau désemparé au Carlton, où la nouvelle était naturellement connue. Maintenant que le résultat était acquis et que la position des critiques étrangers m'apparaissait dans toute son honnête clarté, je ne comprenais plus les raisons du désarroi de Cocteau. Clément n'avait rien, c'est entendu, mais il lui restait l'injustice, dont on peut tirer beaucoup, quand on sait s'y prendre. C'est ce que je répondis à peu près à M. Graetz qui m'avait retenu par le bras comme je sortais du Carlton, pour me remercier avec chaleur « de ce que j'avais fait », et me demander avec colère ce que je pensais « de l'affront infligé au plus grand génie cinématographique d'aujourd'hui ».

Mais M. Graetz ne se tenait pas encore pour battu. Jean Cocteau s'en inquiétait beaucoup. Il savait déjà, et me l'apprit, que les supporters du film de René Clément projetaient de saboter la lecture du Palmarès, d'entraîner aux cris de « et *Ripois ?* », « et *Ripois ?* » un public amusé, à chahuter. L'auraient-ils fait ? Peut-être, s'il ne leur était plus resté que ce moyen de servir le lancement du film. Mais ils espéraient encore, par l'intimidation et la menace d'un scandale, obtenir du jury, inquiet et repentant, ce qu'ils voulaient expressément : un prix, petit ou grand, grâce auquel ils comptaient obtenir déjà, m'a-t-on dit, le bénéfice de l'aide française, après celui de l'anglaise.

★

A 22 heures, les jurés, convoqués d'urgence, se trouvaient réunis, en tenue de soirée, dans la salle des délibérations. Jean Cocteau, très pâle, une main sur le front, nous adjura de réparer une injustice qui blessait en lui le président du Jury et l'ami de René Clément, et dont les premiers effets, dans la salle de gala d'un soir de clôture, pourraient se révéler désastreux. Il nous annonça que M. Flaud, afin de nous permettre de corriger nos fautes, mettait, de sa propre autorité, un prix de plus à la disposition du jury. Et puis, plus grave et plus pâle encore, il attendit en silence notre réponse à cette étrange proposition. Nous nous regardions les uns les autres, interdits, déconcertés. Favre Le Bret, présent, qui voyait tourner l'heure, nous pressait de prendre une décision, quelle qu'elle fût. Le jeune homme, chargé de la ronéotypie, attendait debout, dans la porte, un crayon à la main, prêt à intercaler le texte qu'on lui dicterait. Alors quelqu'un demanda — Henri Calef, me semble-t-il — en vertu de quels pouvoirs M. Flaud avait créé ce prix supplémentaire... Un autre — Guy Desson, me semble-t-il — fit remarquer qu'en tout état de cause, une telle récompense ne pouvait être attribuée qu'au film suédois *Le Pain de l'Amour,* qui suivait *Deux Hectares de Terre* et précédait *Monsieur Ripois* sur notre liste. Jean Cocteau répondit d'une voix blanche que l'incident soviéto-suédois (2) provoqué par *Le Pain de l'Amour,* rendait impossible cette attribution. Puis il nous

(1) Incident grossi, sinon soulevé, par les communistes français présents à Cannes, plus chatouilleux sur l'honneur soviétique que leurs amis de la délégation russe, dont les consignes étaient manifestement : « Pas d'histoires, surtout pas d'histoires ! » Distribué par la Compagnie chargée de distribuer en Suède les films soviétiques, *Le Pain de l'Amour*, sorti à Stockholm six mois avant sa présentation à Cannes, ne montre rien dont puisse prendre ombrage un puissant voisin de bonne foi. La presse communiste suédoise avait d'ailleurs alors salué *Le Pain de l'Amour* comme un film pacifiste de qualité.

supplia, une dernière fois, de lui donner satisfaction. J'étais placé en face de lui et je brûlais de prendre la parole pour dire : « Nous ne pouvons pas faire ça. Cette procédure est irrégulière. Un vote est un vote. Tant pis ! » Mais je comprenais bien que mon intervention — parce que j'avais défendu *Monsieur Ripois* dès le premier jour — serait décisive. Je regardai Cocteau qui ne regardait personne. Vraiment, sa faiblesse me troubla. J'imaginais tout ce qu'il entrevoyait en cas de refus, tout ce qui passait devant ses yeux fermés. Je manquai de courage et gardai le silence. On vota, pour ou contre l'attribution du prix à *Monsieur Ripois*. Il y eut 4 voix pour, 3 contre et 7 abstentions. C'est ainsi que par 4 voix sur 14, René Clément reçut le Prix spécial du Jury.

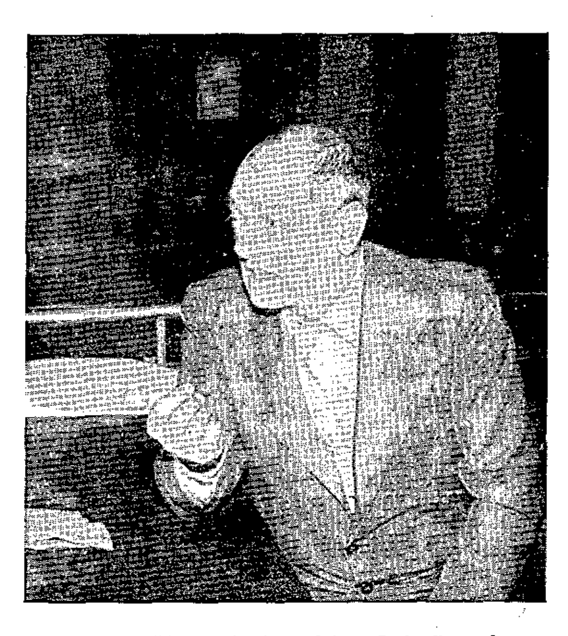
Dans la nuit, au Brummel, l'agent de publicité du film, ...assez éméché et grisé il est vrai, se vanta de nous avoir fait donner un ordre. Et dans la coulisse, invisible, M. Georges Lourau, éminence d'or du cinéma français, président d'« Unifrance Film » et distributeur de *Ripois*, homme de valeur qui joue son jeu et sait ce qu'il fait, souriait doucement à la nouvelle d'une victoire dont il n'avait jamais douté une heure.

★

Tel fut le premier épisode de « l'affaire Ripois » que je ne me suis pas décidé à raconter sans hésitations ni répugnance. Le tableau n'est pas joli : on y voit un grand artiste, prestigieux et frémissant, ami de la beauté, de la concorde et de la gloire, heureux de plaire et d'obliger, mais que le moindre incident épuise et déroute, cyniquement exploité, dans sa peur des orages, par des commerçants résolus que l'inexplicable initiative du Directeur du Centre, Président du Comité du Festival, a malheureusement favorisés dans leur entreprise.

Mais à quelque chose, arbitraire peut être bon, et si « l'affaire Ripois », issue de la création spontanée, par M. Jacques Flaud, de ce prix supplémentaire, nous conduit par ses remous au redressement et aux réformes nécessaires, nous pourrons l'an prochain, dotés d'un vrai Règlement tout neuf, nous embrasser les uns les autres et boire le vin de l'espérance, à la santé du Festival.

André Lang



Cannes 1954. Un juré parfait : Luis Bunuel.

JE VOUDRAIS BIEN VOUS Y VOIR

par André Bazin



Cannes 1954. « Nous, semblent dire Lise Bourdin, Robert Mitchum et Mohna, ces histoires de palmarès on s'en moque et nous partons déjeuner aux Iles. »

« A Cannes, un Jury hypocrite et couard donne sa bénédiction aux sous-films et ses prix aux autres. »
L'EXPRESS.

Mon propos n'est pas ici de contredire André Lang en assurant que tout s'est passé à Cannes pour le mieux dans le meilleur des Festivals. Je crois utile que des voix autorisées — et mieux, d'autres après tout qui le sont un peu moins — rappellent avec éclat les sacro-saints principes de 89. Il s'est pour le moins glissé dans le Festival de Cannes certains *relâchements, certaines mollesses* au delà de quoi le sens et la dignité de la manifestation seraient perdues. Qu'on y mette donc le holà et qu'on réfléchisse avec courage et bonne volonté aux moyens de rendre au Festival de Cannes une pleine efficacité.

Bon ! Mais cela dit, je ne puis m'empêcher d'être naïvement effaré par la prose que le Palmarès de Cannes a suscitée. Rentré dans mes foyers, la conscience en paix et satisfait sinon de mon travail (qui le serait !), du moins de la qualité exceptionnelle d'un Festival *où tout le drame des jurés a été de ne disposer* que de huit prix réglementaires pour une quinzaine de films méritoires, j'avoue n'avoir été pas peu surpris de me faire plus ou moins indirectement traiter dans toute la presse, et jusque par les plus mesurés de mes confrères, de fieffé imbécile et de naïf ignare, à moins que ce ne fût de rare Machiavel. J'avais

ainsi prêté la main aux plus inavouables manœuvres de l'argent et de la diplomatie. C'est mon collègue en jury, le sénateur Georges Lamousse qui le dit : « Des influences s'exercent sourdement, politiques, diplomatiques, financières. Des courants souterrains cheminent qui risquent de vous emporter, si vous n'y prenez garde. Tout autour de vous un patient travail de sape et de persuasion s'organise. Et tout d'un coup, tel l'idiot du village qui avait commencé d'en rire — c'est à moi que je pense et à quelques autres — vous tombez de stupéfaction : il a réussi. » Il est vrai que Georges Lamousse, conseiller de la République et membre du Conseil supérieur de la Cinématographie, a découvert au Festival de Cannes le rôle décisif de l'argent dans le cinéma, phénomène répugnant et scandaleux dont il ignorait jusqu'alors l'existence et dont il nous promet de s'employer à nous débarrasser. On comprend sa douleur mais sans, hélas, partager sa surprise : la critique cinématographique initie mieux aux dures réalités de la vie que la politique. Mais je voudrais tout de même et déjà, sur ce premier chef d'accusation, mettre les choses au point. Je le dirai cruement : « on » ne m'a point laisser ignorer, par exemple, que les rapports du Festival de Cannes avec les Américains seraient difficiles l'année prochaine si *Tant qu'il y aura des Hommes* n'ajoutait pas un Grand Prix à ses « Oscars ». Cette « information » était de trop, dira-t-on. J'en conviens, mais ce trop était bien peu, car enfin il ne s'assortissait d'aucune pression. Ce n'était tout de même pas attenter à ma liberté et mon informateur eut trouvé tout naturel que je lui réponde que je m'en fichais : il essayait de me convaincre, non de m'acheter (1). Juré pour la première fois de ma vie, j'avoue donc avoir été davantage étonné par la bénignité des rares suggestions qui parvenaient jusqu'à moi, qu'indigné de leur existence. Il ne fallait à chacun de nous qu'un bien petit effort de caractère pour y résister et voter selon sa seule conscience.

Cela ne signifie pourtant pas que toute considération diplomatique soit en effet exclue des décisions du Jury, ou du moins de certains jurés et je me compte dans ces derniers. Mais il en est qui me paraissent légitimes dans les conditions où se déroulent actuellement les Festivals. Car, enfin, les prix vont aux nations, les sélections sont nationales et nul ne peut ignorer qu'en votant pour un film il sert aussi le prestige et satisfait l'amour-propre national. Cette considération ne saurait être déterminante au départ : elle peut servir d'appoint dans la balance quand il s'agit de trancher entre deux films, dont les qualités sont sensiblement égales. Prenons un exemple. Supposons un film américain, italien ou français de qualité X : un bon film, mais sans originalité particulière. En concurrence, un film indien, venezuelien ou grec imparfait, mais intéressant : il est évident que j'inclinerai à encourager les velléités d'une production en progrès et qui donne des espoirs, plutôt qu'à consacrer une fois de plus les qualités reconnues de cinémas majeurs. Voyons maintenant le cas inverse, celui de *Tant qu'il y aura des Hommes*. Il s'agit cette fois, au contraire, d'une nation cinématographiquement forte (et qui n'obtint pourtant, notons-le, jamais de Grand Prix). On lui reproche chaque année de méconnaître l'esprit du Festival et d'envoyer en priorité des films « commerciaux ». Pour une fois, les U.S.A. envoient trois films imbéciles et un film typiquement de Festival qui n'a que le tort d'avoir triomphé « quand même » en Amérique. Est-il illégitime de se dire que c'est bien mal choisir l'occasion pour vexer une fois de plus les Américains. Il se trouve pourtant que, pour des raisons esthétiques toutes différentes, le japonais mérite le Grand Prix. Tant pis, dira-t-on, il faut avoir le courage de choisir : le japonais ou l'américain ! Bon, mais il se trouve aussi que le Jury n'a pas assez de prix pour récompenser tous les films qui lui paraissent dignes de figurer au Palmarès et qu'un « hors concours » aurait le double avantage de rendre hommage à l'effort américain et de permettre un film de plus au palmarès. Allons, le cœur du juré est faible : il vote pour le « hors concours ». Je l'ai fait et je le referais si j'avais à le refaire.

Je voudrais en avoir des remords si je trouvais dans les articles de mes confrères qui nous jugent des conseils qui me paraissent *a posteriori* meilleurs. Mais ce jury bénévole réalise une curieuse cacophonie et les contradictions y sont souvent intérieures. Ainsi Max Favalelli qui crut bon, vers le milieu du Festival, de dénoncer dans *Paris-Presse* le scandale d'un jury dont les jeux

(1) Enfin j'exagère peut-être un peu, c'est lui qui a payé le jus de pamplemousse.

« étaient faits d'avance » et qui « avait décidé de ne donner à aucun prix » la récompense suprême au seul film qui la méritât, à savoir *Tant qu'il y aura des Hommes,* trouve tout à coup, huit jours plus tard, que nous fîmes bien de mettre hors concours ce film « couvert de reliques » pour réserver nos suffrages à *La Porte de l'Enfer.* Quant à mon ami Claude Mauriac, je voudrais bien qu'il définisse ce qu'il appelle « l'optique du Festival » quand il écrit : « *Tant qu'il y aura des Hommes,* film étranger le plus parfait du Festival (je veux dire dans l'optique du Festival qui exige que l'œuvre couronnée allie les qualités du commerce à celle de l'art). » Puisqu'il nous reproche plus ou moins de ne lui avoir pas donné le Grand Prix, dois-je comprendre que son propre jugement de critique épouse aussi, en l'occurrence, « l'optique des festivals » ? Mais il avoue plus loin que « *La Porte de l'Enfer* méritait le Grand Prix, toujours dans l'optique du Festival, et du moment que *Tant qu'il y aura des Hommes* ne l'avait pas ». Dois-je comprendre que le film japonais « allie les qualités du commerce à celle de l'art » ? J'en serais heureux pour lui, mais j'avais plutôt cru que le Grand Prix lui donnerait, au point de vue commercial, un coup d'épaule dont il avait bien besoin. Quant à « l'éblouissant *Monsieur Ripois...* ce n'était, bien sûr, pas possible d'espérer pour lui le Grand Prix. Dans l'optique du Festival ». S'agissant de René Clément, collectionneur de grands prix, cette affirmation m'étonne. Allons, cher Claude Mauriac, « l'esprit des Festivals » n'est pas moins fuyant que la « spécificité » en cinéma.

Mais ce qui, surtout, me laisse rêveur, c'est la belle confiance de plusieurs de mes confrères journalistes dans leurs verdicts personnels, et je me dis avec inquiétude que j'ai dû faire preuve, quand je n'étais pas juré et critiquais le palmarès des autres, de la même assurance sentencieuse et sans réplique. Quant à nous, nous nous sommes généralement efforcés me semble-t-il, au contraire, de nous méfier de nous-mêmes, de notre propre jugement et d'être attentifs aux réactions de la presse. Non certes en tant que presse, mais parce qu'elle constituait, à nos yeux, un vaste jury officieux dont les opinions pouvaient servir à vérifier et corriger les nôtres. Aurions-nous mieux ou plus mal fait de nous en tenir à nos premières impressions ? Je me permettrais à ce propos de faire remarquer à nos censeurs que la plupart des jurés ont vu les films deux fois et je peux citer plus d'un exemple de film qui arracha des larmes et des exclamations d'enthousiasme en projection restreinte et désenchanta en projection publique. D'autres bénéficièrent d'un mouvement inverse. Il est probablement fâcheux, par exemple, que *Comicos* ne figure pas au palmarès après avoir été relégué en projection matinale. Le sort de ce malheureux film éclairera le lecteur sur quelques difficultés du métier de juré. La première fois qu'on nous le présenta, au cours des projections préliminaires, le jury avait déjà vu quatre grands films dans la journée. Il était minuit et demi. De surcroît, la copie n'était pas sous-titrée, le film, tout en dialogue, était accompagné d'un abondant commentaire au micro. Dans ces conditions il avait des chances de paraître exécrable à des spectateurs au bord



Cannes 1954 : Etrange conciliabule entre Michele Morgan et Preston Sturges, quelque marchandage encore...

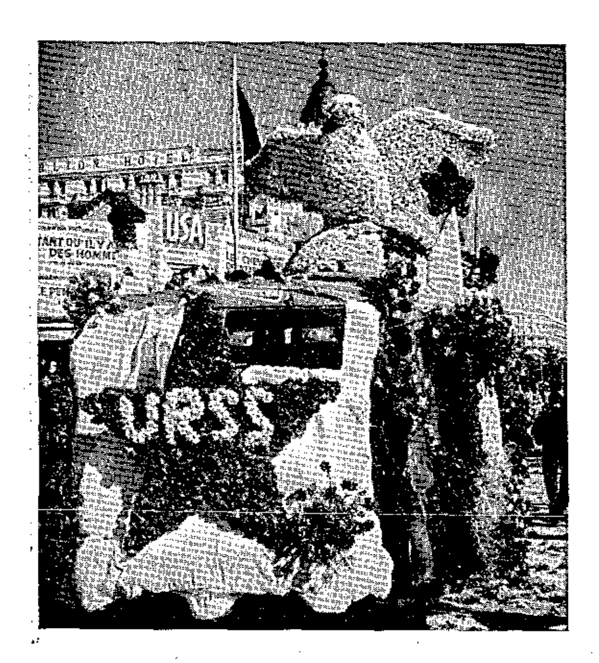
de la crise de nerfs. Mais plusieurs critiques ayant, après la projection publique, manifesté de l'intérêt pour *Comicos*, quelques jurés, pris d'un scrupule, redemandèrent une troisième projection ; malheureusement, celle-ci eut lieu à nouveau entre 1 heure et 3 heures du matin ; *Comicos* ne parvint pas finalement à remonter son handicap. Mais faut-il incriminer le bon goût du jury ou des conditions de travail inhumaines auxquelles personne ne résisterait ? A mon avis, il n'est pas possible de voir régulièrement plus de trois grands films dans la journée si l'on veut garder toute liberté intellectuelle. Au quatrième on est énervé, au cinquième les tempéraments sensibles sont menacés d'hystérie. Ce n'est pas pour nous plaindre — je trouve la vie du juré beaucoup plus agréable et reposante pour le corps et l'esprit que celle du critique « envoyé spécial » — mais seulement pour expliquer à nos censeurs qu'ils n'auraient peut-être pas pu faire mieux que nous.



Cannes 1954 : « Moi, dit Gina Lollobrigida, je n'y suis pour rien. Je n'ai pas sélectionné *Le Grand Jeu*, ni ajouté *Pain, Amour et Fantaisie* à la compétition. »

Reste l'affaire *Ripois*. Je conviens qu'elle est fâcheuse. Mais quelle en est la cause initiale ? Une faute tactique du Président dans les meilleures intentions du monde. Justement parce que *Ripois* méritait mieux, comme le dit Claude Mauriac, qu'un prix secondaire, et que, d'autre part, la supériorité des films japonais paraissait solidement acquise dans l'esprit de la majorité, Jean Cocteau, égaré par le précédent des *Vacances de M. Hulot*, pensa avec quelque vraisemblance qu'il valait mieux feindre de commettre une injustice que de la faire réparer par d'autres avec un éclat supplémentaire. Plusieurs jurés, avec lui, crurent que le prix de la Critique internationale ne pourrait manquer de couronner *Monsieur Ripois*, puisqu'aussi bien déjà les journalistes criaient au chef-d'œuvre. C'était une imprudence et Cocteau en fut bien puni. On nous traita d'imbécile pour notre insensibilité aux charmes de *Monsieur Ripois* mais l'on vota obstinément pour *Avant le Déluge*. Assurément, je crois que les palmes du martyr eussent en définitive mieux convenu au prestige de René Clément que des lauriers aussi laborieusement acquis. Mais tout le monde n'a pas le goût du martyr et, en tout cas, ce n'est pas le rôle d'un Président de jury de jouer les Néron. Je ne saurais dire ce qui se passa exactement dans la conscience de Jean Cocteau, mais la crainte de ne pas racheter tant bien que mal une injustice peut jeter une âme sensible dans le désarroi plus sûrement encore, n'en déplaise à Pierre Laroche, que les coups de téléphone de M. Lourau et les colères de M. Graëtz. Quant à l'argument selon lequel *Monsieur Ripois*, venant après *Le Pain de l'Amour* au cours des votes précédents, n'eût pas dû bénéficier du prix supplémentaire, il ne tient pas, le sort du film de Clément ayant été alors déterminé en grande partie par l'espoir du Prix international de la Critique. En l'absence de celui-ci, plusieurs voix se seraient certainement portées sur *Ripois*.

Mais concluons. Aussi bien l'honneur du Jury de Cannes ne m'appartient pas. J'ai seulement voulu expliquer certains mécanismes qui me paraissent inévitables sinon légitimes, et dont il est trop facile d'ignorer la fatalité. Je suis en tous cas bien assuré, après la lecture attentive de nos censeurs, que



Cannes 1954 : Un char russe sur la Croisette ! mais, *comme on peut le voir, les U.S.A. veillent...*

nous nous serions attirés exactement les mêmes griefs en donnant le Grand Prix à *Monsieur Ripois* ou à *Tant qu'il y aura des Hommes* : les raisonnements de rechange étant même le plus souvent esquissés dans les articles, il faut en prendre notre parti. Plus important est d'essayer de comprendre les causes de ce malentendu entre le Jury et la Critique. Elles me paraissent très simples : il y a trop ou pas assez de prix. Si le Jury n'avait à désigner qu'un Grand Prix assorti à la rigueur de deux premiers prix, il s'agirait alors pour chacun de se battre pour ses champions. Il serait admis que ce choix suppose dans son principe même une injustice, puisqu'il rejette dans une ombre uniforme des films de valeurs très inégales. Mais dès l'instant où le règlement prévoit un Grand Prix et sept prix, pourquoi pas neuf, pourquoi pas dix si le besoin s'en fait sentir ? Car s'il est normal d'être injuste quand on désigne un film sur quarante, l'injustice devient déplaisante et inadmissible s'il faut couronner huit films quand une douzaine pourraient figurer honorablement au Palmarès. C'était justement le cas cette année et tous les reproches qu'on fait au Jury n'ont en réalité pas d'autres causes que le souci d'allonger le plus possible une liste trop courte de quelques unités.

Et pourtant les Palmarès sont nécessaires aux Festivals, du moins du style Cannes ou Venise, on le vit bien à Saô-Paulo. Mon expérience de cette année ne m'incline pas à penser qu'un palmarès « court » vaudrait mieux en définitive qu'un palmarès « long ». Mais on pourrait réviser le règlement de ce dernier en même temps que celui du Festival. Qu'on le veuille ou non en haut-lieu il faudra bien en arriver à réduire le nombre des films présentés. Est-il aussi impossible qu'on le dit de procéder à une sélection sur l'ensemble des envois nationaux et n'est-ce pas à peu près ce qui se passe à Venise ? La sélection par une « commission d'experts » étant bien préférable à une réduction des contingents nationaux, car qu'est-ce qui nous prouve que, réduits à deux films, les U.S.A. n'auraient pas préféré *L'Enfant Perdu* et *La Table Ronde* à *Tant qu'il y aura des Hommes* et *Désert Vivant* ? Il y avait au moins dix films de trop dans ce Festival, mais ne tombons pas dans l'excès inverse, car le but de ces compétitions n'est pas seulement de ne présenter que de bons films, mais aussi de donner un panorama significatif de la production mondiale. Devant un nombre de films raisonnables, le jury pourrait exercer dans les limites de ses forces nerveuses avec le maximum d'équité. Il devrait ensuite avoir chaque année, et en fonction de l'intérêt de la production présentée, le droit de fixer lui-même le nombre des prix sans recourir aux expédients fâcheux qui lui ont permis de désigner cette année douze films quand le règlement n'en prévoyait que huit. Ce faisant il a encouru l'ironie ou l'indignation de la presse. C'est justice, si celui qui juge doit s'attendre à être jugé, mais je ne crois pas qu'il l'ait été beaucoup mieux qu'il n'a jugé lui-même.

André Bazin

PETIT JOURNAL INTIME DU CINEMA

par J. D.-V.

Cannes, 6 avril. — Un article de François Mauriac dans LE FIGARO, « Grandeur et périls du cinéma », fait ce matin les frais de quelques conversations. Il est honnête et objectif... mais peut-être dangereux, car on ne manquera pas d'utiliser la phrase « ...des hommes résolus à sauver la race... réformeraient la censure du cinéma, en chargeraient uniquement des médecins éminents, des neurologues, des psychologues, etc... ». On y verra une justification de la censure. Or, ne pouvant la supprimer, nous pouvons essayer de l'aménager, mais en postulant à la base sa condamnation en tant que telle.

Déjeuner à « La Colombe d'Or », à Saint-Paul, offert à la délégation soviétique par le directeur général du cinéma, Jacques Flaud. Celui-ci « épate » tout le monde en se mettant à parler russe ! Il l'a appris en captivité pour pouvoir s'évader. Avec Alexandrov, qui est mon vis-à-vis, nous échangeons... en anglais... de vieux souvenirs moscovites. J'ai un peu l'impression (à bon marché) de leur rendre la charmante hospitalité de 1952. Il fait beau, je laisse traîner mon regard sur l'exquise Maria Schell qui rit très fort à la table voisine... puis je m'esquive en douce ne voulant pas rater la projection des *Pauvres Amants*. Je redescends à Cannes à une vitesse folle, prenant ma 4 CV. pour une Ferrari et les routes provençales pour le parcours des « Mille Miles ».

Cannes, 8 avril. — On apprend ici avec stupéfaction la condamnation de Sadoul à deux mois de prison avec sursis et 50.000 francs d'amende. Traduisez : 500.000, perte de tous les droits, civiques, droit de vote, droit de témoignage en justice, casier judiciaire, etc... Vive la liberté.

Cannes, 9 avril. — Dans PARIS-PRESSE, un article de Max Favalelli traînant dans la boue la Commission française de sélection dont j'ai l'insigne honneur de faire partie. « Ce comité en nous ridiculisant, s'est ridiculisé lui-même... Un enfant de 10 ans légèrement goitreux l'aurait compris dès la première bobine, mais pas le Comité de sélection, etc... » Certains de mes confrères en infortune sont très affectés. Pas moi, car Favalelli base son argumentation sur des informations (volontairement ou non) parfaitement fausses et déplore l'absence de films qui n'étaient pas candidats ou ne pouvaient pas l'être. Je lui propose de remplacer l'un de nous pendant un an dans ce cercle ridicule et goitreux et lui parie ses appointements à PARIS-PRESSE qu'il n'écrirait plus cet article.

Cannes, 10 avril. — Ce samedi grisâtre fera couler beaucoup d'encre. Palmarès, contre-palmarès, etc... Amusante séance pour décerner le prix de la Critique internationale à laquelle j'assiste en « observateur ». Kyrou fait la jeune fille de la maison avec un grand sérieux et découpe des petits bouts de papier ; le délégué suisse fait beaucoup de bruit, l'Allemand rédige sous mon nez des cartes postales pour ses amis et intervient de temps en temps avec dix minutes de retard. Entre chaque tour de vote, Lang et Chauvet plaident avec chaleur pour *Monsieur Ripois* dont on vient d'apprendre qu'il ne figure pas au palmarès... et à chaque tour *Monsieur Ripois* perd des voix. Amusant, oui... et pourtant c'est le début du drame.

Paris, 12 avril. — Première surprise : sur les affiches de *Tant qu'il y aura des Hommes*, il y a marqué en gros « Premier Prix » et quelque part en petit « hors concours ». Le palmarès pourtant est précis : c'est le japonais qui a gagné et le film américain couvert d'« oscars » pouvait se passer de cette tricherie. Et puis... quelques jours plus tard Cocteau va écrire (FIGARO, 20 avril) : « Le hors concours est, dans un palmarès, la plus haute récompense. » Qu'attend la Columbia pour rayer « Premier Prix » et mettre en gros « Hors Concours » ?

14 avril. — Réception à la Cinémathèque. Les Soviétiques remettent solennellement un grand nombre de films. Petits discours, réponses. « Où en sont les coproductions franco-russes ? », dis-je à Youtkevitch. « Tout va très bien, répond-il, sauf du côté du quai d'Orsay. »

15 avril. — Dans LE FIGARO, un article de Georges Lamousse, conseiller de la République, membre du Jury, « *Impression d'un juré* ». Grande naïveté, belle indignation. « Des courants souterrains cheminent, qui risquent de vous emporter si vous n'y prenez pas garde. » Et de conseiller de faire le cinéma français sans argent, rien qu'avec de la bonne volonté. Il dit d'ailleurs de lui-même qu'il est « l'idiot du village »... ce qui inquiète quant au recrutement du Conseil de la République (nous avions déjà les « goitreux » au Comité de sélection). De toute façon voici « l'affaire » portée sur la scène publique.

17 avril. — Dans LE FIGARO LITTÉRAIRE, Claude Mauriac n'est pas tout à fait d'accord avec le palmarès. Bazin lui répond dans ce numéro, page 40. Dans L'EXPRESS, sous le titre « De qui est-ce ? », verveuse élucubration sur les problèmes de l'adaptation cinématographique des chefs-d'œuvre de la littérature. Bien plus réjouissant sur la page d'en face, l'article sur « Les Fruits verts », les romancières Françoise Mallet, Françoise Sagan, Nicole Louvier, Danielle Hunebelle. On y méprise le bachot et s'y caresse à qui mieux mieux de préférence entre demoiselles. Que de jolis films en perspective et de distractions en vue pour M. Médecin et l'Office Catholique du Cinéma.

20 avril. — L'« affaire » rebondit. Dans LE FIGARO Jean Cocteau répond à Georges Lamousse. Poliment mais fermement. Je ne m'étendrai pas : Lang et Bazin parlent de tout cela dans ce présent numéro.

21 avril. — L'« affaire » continue. Pierre Laroche mange le morceau dans LE CANARD ENCHAÎNÉ sous le titre « Les vapeurs de Cocteau ou : la vérité sur le Festival ». *Bien renseigné*, Laroche ! Tous les détails des scrutins, sans une erreur. Pour ma part, je trouve indigne et injuste de laisser entendre que Cocteau était « intéressé » dans l'histoire.

Dans COMBAT, Arlaud, sous le titre « Les mamelles du Cinéma », dit du bien de Maria Shell (il a bien raison) et beaucoup de mal tout à fait gratuitement de Gina Lollobrigida (il a bien tort) qui est une très gentille fille et une excellente comédienne (cf. *La Provinciale* et *Pain, Amour et Fantaisie*).

22 avril. — Encore l' « affaire ». Mais cette fois Marcel L'Herbier (« *Ç'en est fait...* », COMBAT) juge de haut avec courtoisie et équité... et il sait bien, lui, qu'on ne peut nier « l'argent », qu'il faut simplement l'empêcher de régner sur les Festivals.

Congrès National de la Fédération des Ciné-Clubs. Je n'y peux passer que quelques instants. A l'ordre du jour : la coproduction et la censure, tout comme aux « trois journées » de la Critique et des Sociétés d'Auteurs en février. Nos motions finales sont d'ailleurs largement citées. Allons, nous n'aurons pas œuvré dans le vide. Un orateur cite une très savante phrase de moi sur « la planification de l'économie ». A ma gauche, Richer me regarde avec admiration ; j'éclate d'orgueil... toutefois un peu inquiet, car je ne me souviens pas du tout d'avoir énoncé d'aussi belles sentences... et puis je ne sais pas très bien ce qu'est la planification.

23 avril. — Toujours l' « affaire » et LE FIGARO (jamais je ne l'aurai tant lu, moi qui me suis fait une règle morale de ne jamais l'acheter). Aurenche se fâche et ne l'envoie pas dire à M. Georges Lamousse. Celui-ci — juste en dessous — est « stupéfait », lui qui est « sans méchanceté ». Tout ce qu'il désire c'est que l'on fasse des films sans argent. « C'est pour cette grande œuvre, conclut-il, que je demande l'union de toutes les bonnes volontés françaises. » Cochon qui s'en dédie.

A Pleyel, grand gala pour les vingt-cinq ans de cinéma de Jean Gabin. Discours de Carné, Decoin, Delannoy. Extraits des principaux films. Gabin très ému. Les spectateurs très admiratifs : à le revoir ainsi dans tant de films on ne peut s'y tromper, il est de grande taille.

24 avril. — A son tour, Arlaud entre dans l' « affaire » (« *Monsieur Ripois et l'honnête homme* », COMBAT). Il n'a pas du tout apprécié l'article de Laroche, à qui il reproche de « se battre pour des principes, pas pour l'équité ».

26 avril. — Sont-ce les remous cannois ? Venise modifie son règlement. Plus de festival-marathon, un film par tranche de cent productions annuelles pour chaque pays. Je me demande si le travail des « goitreux » va en être simplifié ou compliqué.

28 avril. — Une statistique du Centre du Cinéma annonce que la fréquentation des salles françaises en 1953 a augmenté de 3 %. Cela n'a l'air de rien mais représente tout de même dix millions de billets de plus vendus aux guichets.

30 avril. — Une petite histoire à la gloire des CAHIERS. Dans sa « Lettre d'Hollywood » de notre numéro 26, Chris Marker chantait les louanges de *Man Crazy*, film méconnu d'Irving Lerner, sorti sans éclat quelques jours dans une salle de troisième ordre. Un important propriétaire d'*Art-Houses* de San Francisco, Irving Levin, lecteur des CAHIERS (sic !), tombe sur l'article et ressort le film en série A avec succès. Trois articles favorables ont déjà paru dans la presse américaine. Ah, mais ! Et merci a Chris Marker. Il est vrai que nous prêtons peut-être ainsi la main aux puissances d'argent et risquons un blâme du Conseil de la République. Tant pis, courrons le risque...

3 mai. — Héroïque, la Commission de Sélection, déshonorée, comme chacun sait, se réunit pour la première fois depuis son Waterloo cannois et entame la sélection pour Venise. Emus, nous nous comptons sur les fauteuils *rouges de la nouvelle salle grise et jaune* du Centre National du Cinéma. L'obscurité se fait et voici un terrifiant documentaire sur « L'aphtose de la hanche ». Un pauvre homme claudique en je ne sais quoi color, puis nu sur une table, étale son infirmité. La mâchoire crispée dans le noir, silencieux, nous serrant les coudes, nous nous demandons si parmi les films candidats il n'y aura pas un documentaire sur le goitre méchamment commandité par Max Favalelli.

4 mai. — M. Jacques Flaud, directeur général du Centre National du Cinéma, tient rue de Lubeck une conférence de presse sur les problèmes de la coproduction. Cette mise au point m'a paru des plus utiles, adversaires et partisans de la coproduction ayant souvent dit bien des bêtises. L'exposé de M. Flaud, historiquement et économiquement situé, net, précis, brillant, bien digne d'un ancien élève de Sciences-Po, a reposé la question dans ses justes termes. *Il y avait une crise en 1948* pour telles et telles raisons, la coproduction a été et demeure une solution provisoire, discutable, mais, faute de mieux, indispensable. Supprimez-la et nous retrouverons la même crise, car ses raisons n'ont pas disparu. Evidemment, il suffirait que nous doublions notre chiffre d'exportation et que le nombre de nos spectateurs augmente de 20 % pour que le système avec ses tripatouillages et ses absurdes doublages devienne inutile. Mais nous n'en sommes pas là et M. Flaud n'est responsable ni des rigueurs fiscales de la place Vendôme, ni des errements du Quai d'Orsay, ni du peu de goût des spectateurs pour nombre de films pâlots projetés dans des salles désuètes.

10 mai. — Assemblée générale de la Critique de Cinéma et de Télévision. Pour la première fois — et sans doute la dernière — je lis un « rapport moral » (moi qui ai longtemps cru qu'un rapport moral consistait à apprécier la moralité des membres *du comité !*) Pour remplacer les membres du Comité sortants (Bazin, Régent, Thévenot et Chauvet) dont aucun ne se représente, l'Assemblée élit Sadoul, Baroncelli, Droit et Altman. Les candidates femmes une fois de plus échouent, Janick Arbois de peu...

LES FILMS



Micheline Presle et Massimo Girotti dans *L'Amour d'une Femme* de Jean Grémillon.

L'AMOUR D'UN HOMME

L'AMOUR D'UNE FEMME, film franco-italien de JEAN GRÉMILLON. *Scénario original :* Jean Grémillon. *Adaptation :* René Wheeler, Jean Grémillon, René Fallet. *Dialogues :* René Wheeler et René Fallet. *Images :* Louis Page. — *Décors :* Robert Clavel. *Musique :* Elsa Baraine. *Ingénieur du son :* Jean Rieul. *Interprétation :* Micheline Presle, Massimo Girotti, Gaby Morlay, Paolo Stoppa, Carette, Marc Cassot, Roland Lesaffre, Yvette Etiévant. *Coproduction :* L.P.C. (Pierre Gérin)-Films Costellazione, 1953.

D'emblée, ce film semble voué à de multiples malédictions, internes et externes, qui nouent en lui de mystérieuses correspondances : malédiction tenace d'un authentique homme de cinéma, malédiction du monde qu'il peint, de la mer, des éléments, d'une population éternellement menacée, malédiction qui se prolonge jusque dans un sujet qui fournit manifestement trop d'armes contre lui-même aux esprits tant soit peu chicaniers. A notre époque, — et je ne dis pas que ce soit sans raison, — le *dilemme* rebute. Alors que la prolifération des sciences et des systèmes s'exerce à résoudre tous les cas, à *dénouer* toutes choses, à *étaler* la vie devant l'homme selon un plan complexe, mais rationnel et déchiffrable comme une carte d'état-major ou un graphique technique, rien ne semble si démodé que la vieille alternative morale, le conflit psychologique sans issue. Les vieux couples de

force dramatique amour-devoir, amour-vocation, cœur-raison, etc..., se sont usés jusqu'à la corde et l'intérêt extrêmement discret qui leur est resté attaché dans le public se satisfait amplement des archétypes : il est vrai que de Corneille à P. Bourget et F. de Curel le secret de la grandeur se perdit au profit, si j'ose dire, d'un esprit d'analyse maniaque et envahissant qui étouffa le sublime sous une pesanteur *verbeuse et une application froide*, vaine et laborieuse ; on se tourna vers la caricature et c'est pourquoi dans ce domaine il n'est plus guère que le vieux mélo où, parfois, les peuples distingués vont rire. Le fait que le sujet témoigne d'un modernisme incontestable — de même que la perspective psychologique dans laquelle il est placé (recherche du bonheur et non cas de conscience) — n'y change rien. Le public « évolué » se méfie.

Il sera, je le crains, plus difficile encore qu'à l'accoutumée d'accorder les violons de la critique sur cette œuvre insolite qui, pour ma part, m'a assez profondément touché. C'est d'ailleurs fort étrangement vers une espèce de recherche de l'auteur à travers elle, qu'elle m'a irrésistiblement poussé. Je suis loin d'ignorer les dangers de pareille démarche, — au premier rang desquels le ridicule, — et les pièges tendus le long de cette *induction* plus qu'hasardeuse de l'œuvre à l'homme (*entièrement inconnu pour moi*) (1). Et pourtant la tentation est trop forte pour que je n'y cède pas, en dépit des difficultés extrêmes qu'il peut y avoir en outre à tenter d'exprimer l'indicible, l'impondérable, l'impalpable, qui font à mes yeux tout le prix de l'apport personnel de son créateur à ce film non dénué de défauts.

L'essence même de l'œuvre me semble procéder d'une *sensibilité du cœur* assez rare pour qu'on la distingue nettement de cette sensibilité intellectuelle qui est monnaie courante chez les professionnels de l'art et de l'esprit. Trop intelligent pour le commun, trop émotif pour les intelligents, trop grinçant pour les tendres, trop maladroit pour les habiles, Grémillon est né pour déconcerter chacun, pour susciter le malaise. Il paraît peu discutable que cette nervosité ombrageuse porte en elle la menace du malentendu, prédispose à la malédiction. Il appartient vraisemblablement à cette race d'hommes qui ne peuvent se résoudre à traverser la vie dans cette sorte de neutralité prudente et équilibrée qui fait les êtres « mûrs » et « adaptés ». Ceux-là au contraire *encaissent* plutôt qu'ils ne *perçoivent*. Tout leur est *coup bas*. Il y a dans leur appareil réceptif je ne sais quelle tendance pathologique à la souffrance, à la frustration, qui fait que leurs *réponses* sont le plus souvent *douloureuses*. Quand elles sont heureuses, elles le sont aussi intensément, mais cela ne saurait durer, car l'*offrande perpétuelle* n'est pas dans la nature des choses. Déçus, blessés, rarement comblés (et toujours dans quelles convulsions intimes), ils se sentent *concernés* par toutes choses (et les plus absurdes ne sont pas les moins blessantes). Leur impatience grandit de leur vulnérabilité, et il faut une puissante pudeur masculine, alliée à l'espèce de *hauteur* inhérente aux âmes bien nées pour préserver les meilleurs des dangereuses atteintes d'une féminité qui les menace secrètement.

Leur pessimisme profond et latent les conduit à une vision systématiquement tragique de l'univers, d'un tragique vécu, ressenti, sous la mobilité foisonnante des réactions caractérielles et des états cycliques : cynisme, mélancolie, irritabilité, élans sentimentaux, causticité, recherche des contacts, insociabilité, alternance des introversions et des explosions. Les assauts perpétuels qu'ils subissent ne les blindent jamais qu'en apparence (ou les tuent, un jour, définitivement) et ils conservent jusqu'au bout par devers eux-mêmes une candeur innée et entêtée qui refuse de se laisser endoctriner par les leçons de « l'expérience ». La conception de l'amour dans ce film en est un exemple frappant : en filigrane transparaît une naïveté, une inexpérience à l'égard de ce sentiment à la fois confondante et touchante qui amène l'auteur à rater assez régulièrement les scènes qu'il inspire (notamment la dernière entrevue des amants), *encore qu'il faille relever* partiellement le réalisateur de la responsabilité de défauts tels que la faiblesse fréquente du dialogue et le hiatus

(1) Cet article à peine terminé, j'ouvre L'OBSERVATEUR dans lequel J. Doniol-Valcroze commence la critique qu'il consacre au film par ces mots : « Qu'est Jean Grémillon ? » Cette similitude de nos réactions premières, révélatrice d'une présence exceptionnelle de l'auteur dans son œuvre, n'empêche que la sienne soit, de loin, moins téméraire que la mienne, en raison des liens de connaissance et d'amitié qui l'unissent à Grémillon.

irrémédiable dû au doublage du protagoniste masculin.

Maladroits, ces passages témoignent d'une noblesse émouvante, d'une innocence têtue, vivifiante et assez *éblouissante*, au sens propre du mot. Il faut bien à ce propos l'imbécillité des uns, la passivité des autres pour que le soir de la première, au Cinéma d'Essai, certains spectateurs se soient couverts de ridicule en ricanant bêtement à chacun de ces passages. Par delà les imperfections extérieures qui les amusaient tant, ils restaient imperméables à l'originalité, la rareté anachronique de cet amour qui puise dans l'élément masculin l'irréductibilité de son élan et tient de la femme sa tragique vulnérabilité. Il y a dans cette passion brutalement cristallisée, cette flambée jetée sur l'écran comme une torche, tous les stigmates de l'amour dans ce qu'il a de plus pur, de plus offert, de plus condamné aussi : la fragilité, la gratuité, la précarité triomphantes, et jusqu'à l'*incongruité* prodigieuse de son existence. Faut-il ajouter que tel quel, invisible et terriblement présent dans un monde qu'il hante comme une menace, une provocation, son rôle de franc-tireur, de *terroriste* semble l'exclure de la règle du jeu dramatique. En bon héritier de quelques siècles de théâtre, on attend d'abord *une guerre de mouvements*, avec une tactique, des rouages, tout un complexe dramatique qui s'efface ici derrière une espèce de *tableau* unique mais toujours recommencé, dans lequel le statisme ardent d'une passion intemporelle et le côté *actuel* et *pratique* du problème professionnel ne sauraient entrer en contact, avoir, l'un sur l'autre, de prise réelle — fût-ce pour engager le combat. C'est pourquoi l'effort de chacun, passion et métier, pour se porter au niveau de l'autre et le rejoindre sur son propre terrain ne constitue pas le meilleur du film qui hésite parfois, à mi-chemin, entre deux conceptions du sujet. On ne saurait d'ailleurs considérer ce qui, dans le scénario, ressortit à la *composition* sans en éprouver le manque de fermeté et plus encore de rigueur. En fait, le souci majeur du metteur en scène n'est visiblement pas là, malgré l'intérêt qu'il porte à son histoire, mais dans ses images et ses personnages. Il nous livre de son héroïne les aspects les plus solides et les plus touchants. Quant à André, s'il nous laisse, il faut bien l'avouer, sur notre faim, c'est parce qu'il n'est que l'ébauche un peu courte d'un personnage dont la conception même est admirable : sa patience hautaine, son attente ardente, sa loyauté extrême et désabusée, son imprudence dédaigneuse et lucide à défier l'*impossible* en s'avançant à sa rencontre nu, à découvert. Il attend le *don*. Il ne saurait se contenter que des *vraies victoires*, celles qui mènent, sans tricheries ni ruse, jusqu'au cœur des choses. Il ne peut accepter celle qu'il aime qu'*offerte* sans partage. Il ne cherche pas à la *conquérir*, il ignore sûrement tout, d'ailleurs de la stratégie amoureuse, et de toute façon, avec Marie, il se refuserait à l'employer. Nul ne saurait le croire d'ailleurs assez sot ou assez *malade* pour se comporter identiquement avec toutes les femmes, par qui il serait régulièrement vaincu d'avance. Mais avec celle-là, il est passé trop près de la victoire pour n'en pas rester mortellement blessé. C'est, on le voit, un personnage d'un autre âge et d'une noble singularité que ne parvient pas à altérer le texte trop souvent médiocre qu'on lui prête. A tout cela le public ne réagit naturellement pas, ou mal, qui est composé d'*adultes* trop avisés pour demander à l'amour un sacrifice aussi parfait, et d'ailleurs aussi « vain ». Les seuls mobiles qui aient cours chez ces gens-là étant la vanité, le lucre ou le caprice, on ne souffre et on ne fait souffrir, on ne pourfend les intimités qu'au nom de ces choses importantes. Pour ma part, au contraire, si je me laissais emporter, je reprocherais plutôt à cet amour d'être resté en deçà de sa figure idéale, d'être encore, dans une certaine mesure, trop *impliqué* dans le jeu des réalités, trop *compromis* pour pouvoir s'identifier intégralement à cet engagement parallèle de chacun contre sa solitude, à ce défi forcené à l'*abandon* qui se volatilise finalement et déserte sans combat un univers dévasté. Il n'y a rien de si exaltant que cette immobilité intérieure de deux amants face à face dans l'atmosphère raréfiée de la passion, ce suprême *embarras* qui les plante l'un contre l'autre, sans mouvements, comme anéantis par l'effort suprême du partage, cette longue contemplation qui les fait se repaître d'eux-mêmes dans un vertige silencieux. Un ton au-dessus, un peu plus de dépouillement (pourquoi Carette, pourquoi l'opération ? etc...), un texte dense, et l'on débouchait à coup sûr dans un tragique *pur* à l'évocation duquel je me suis évidemment laissé entraîner,

au contact d'une œuvre qui a déjà eu le mérite indéniable d'en suggérer certaines perspectives et l'inconvénient, pour les lecteurs de cette revue, d'avoir provoqué l'épanchement de certaines de mes petites obsessions personnelles, duquel je m'excuse.

La marque la plus valable de Grémillon s'est imprimée aux deux extrémités de la chaîne créatrice : sur la conception initiale des thèmes et des personnages qui, nous l'avons vu, n'échappent jamais à une *ingérance* constante de l'auteur, et sur la mise en scène proprement dite, la *traduction en images.* Moins soucieux de *s'abstraire,* de se *soumettre à l'économie* propre de l'œuvre, que de céder à ses impulsions intimes, il lui impose, après l'avoir lancée comme on fait d'un canot, ses coups de barre parfois contradictoires. Loin d'être réduite à une simple fonction dramatique ou narrative, la mise en scène est constamment chargée de résonances sensibles, signifiant le plus souvent un certain tragique humain inscrit dans un tragique universel où les choses, comme les êtres, on leur place, leur palpitation propre. Peu d'hommes de cinéma introduisent ce léger *recul,* cette distance entre les personnages, entre les choses, entre l'écran et le spectateur, qui ménagent entre chacun de ces éléments une espèce de *respiration* intime. Cela n'est pas peu rare dans notre cinéma quotidien qui se ramène, le plus souvent, à la petite danse traquée de la camera entre quelques personnages bloqués dans un coin de studio. Je ne conteste pas que les œuvres les plus élaborées n'alimentent leur substance qu'à l'huis-clos des visages et des gestes ; le regard de la camera s'y trouve confiné à l'intérieur d'autres regards dont il est prisonnier et sur lesquels il *bute.* Mais je ne vois pas pourquoi l'on condamnerait toute autre forme d'inspiration, *pourquoi* Grémillon, par exemple, ne pourrait s'exprimer aussi valablement par des paysages ou plus généralement des compositions plastiques qui entretiennent avec les thèmes et les personnages des rapports étroits, — et ceci sous prétexte d'esthétique désuète et de référence périmée au cinéma français d'avant-guerre. En ces matières, la notion de *dépassement* est excessivement galvaudée, et celle de progrès souvent confondue avec la recherche intempestive de *l'inédit.* Dans toute évolution, le jeu classique des actions et des réactions ne saurait se solder par une liquidation complète et irréfléchie des acquisitions immédiatement antérieures ; il n'est que les myopes pour ignorer la nécessité de leur intégration dans un enrichissement progressif du fonds. La vraie poésie n'est jamais démodée, ni vide. La beauté plastique d'une lande éventée, d'un rocher, d'un phare ou d'un horizon marin n'est pas seule accessible à la caméra, capable en outre d'en *révéler* la substance poétique et d'y découvrir des signes thématiques d'une richesse apparemment ignorée dans le cinéma actuel et sans commune mesure avec ce que voudraient nous faire croire les petites « traductions » délibérément simplistes des malveillants : lande désolée=solitude ; tempête=lutte contre les éléments ; sirène, port=nostalgie, évasion ; avec un petit lexique aussi tendancieux, on viderait Shakespeare en un rien de temps.

De toute façon, le cinéma a maintenant atteint un tournant qui menace de se refermer en cercle vicieux : celui de l'adéquation quasi-parfaite, par la grâce des grammairiens de talent, de la *phrase* au *contenu.* Le contenu se desséchant par absence de réelle inspiration, le cinéma tend à devenir davantage un *langage* qu'un *art.* Il convient de saluer, chaque fois que l'occasion s'en présente, les incursions du lyrisme et de la sensibilité dans l'univers aride des fonctionnaires de la cinématographie.

JEAN-JOSÉ RICHER

CE QUE TOUT FILS A PAPA DOIT SAVOIR

I VITELLONI, film franco-italien de FEDERICO FELLINI. *Scénario :* Federico, Fellini, Ennio Flajano, Tullio Pinelli, Max Morise et René Barjavel. *Images :* Mertelli, Trasatti et Carlini. *Décors :* Mario Chiari. *Musique :* Nino Rota. *Interprétation :* Leonora Ruffo, Franco Interlenghi, Paola Borboni, Franco Fabrizi, Alberto Sordi, Leopoldo Trieste, Riccardo Fellini, Enrico Viarisio, Jean Brochard. *Coproduction :* Peg-Film-Cité-Film, 1953. *Distribution :* R.K.O.

Plus que tout autre au monde, le cinéma italien mérite que l'on accorde une attention soigneuse à l'ensemble de son personnel. Car il ne se passe pas

d'année sans que, parmi la foule de ses critiques, scénaristes et assistants obscurs, se révèlent d'authentiques cinéastes. En décernant au dernier film de Fellini *I Vitelloni* un Lion d'argent, le Jury de la XIVe Mostra Cinematographica de Venise le signalait à notre impatience. De *Rome Ville ouverte* à *Paisa* et aux *Chemins de l'Espérance* ce jeune scénariste s'était trouvé mêlé avec insistance à bon nombre de chefs-d'œuvre. Puis l'assistant préféré de Rossellini, devenu l'un des meilleurs scénaristes italiens, passa il y a deux ans à la réalisation. Son premier film *Le Sheck Blanc* fut une parodie des romans sentimentaux pour midinettes, et le second, ces *Vitelloni* primés.

Cependant, une étrange brume ouatinée entourait le film. La critique, peu loquace, était plutôt réticente. Le film n'était pas annoncé. Il a fallu ces dernières semaines pour comprendre qu'ils ne l'avaient pas vu. Devant la farandole exténuante de films qui composent un Festival, les moins courageux n'osent relâcher leur vigilance que pour trois ou quatre films. Et chaque fois un chef-d'œuvre est caché dedans. Comme *Comicos* cette année à Cannes, *I Vitelloni* mal situé dans le programme, concurrencé par d'autres projections, faillit passer inaperçu, et pour longtemps, sans l'acharnement des producteurs qui, eux, avaient vu le film et l'estimaient. Présenté en janvier au cours des Journées du Cinéma d'Aix-en-Provence, le film reçut un accueil enthousiaste.

Le film se déroule à Pesaro, petite cité balnéaire sur la Méditerranée. L'action va suivre les allées et venues désœuvrées, les promenades sur la plage, les pieds dans le sable humide, les projets abandonnés et les grosses bêtises de cinq jeunes gens à marier : Alberto, Moraldo, Fausto, Leopoldo et Ricardo. A l'intention de ces jeunes indécis et de leurs semblables, Fellini a donné au mot « Vitelloni », qui littéralement veut dire « gros veau », un sens nouveau que l'on ne trouve pas dans le dictionnaire. Vitelloni souligne la ressemblance qu'il y a entre ces jeunes parasites qui, nourris et logés, passent leur temps à soutirer un peu d'argent de poche à leurs père, mère et sœurs, traînant leur vie d'un café à l'autre, et les « gros veaux » qui continuent à sucer le lait de leur mère bien après l'âge du sevrage.

En se consacrant à des personnages d'un type exploité : les bons à rien, Fellini fait œuvre de narrateur original, car il a réussi un tableau romantique de la vie en province qui n'avait jus-



Alberto (Alberto Sordi) « boute-en-train » de la bande des *Vitelloni* de Federico Fellini.

qu'à présent trouvé son expression qu'en littérature. Il n'a pas voulu ces jeunes paresseux *trop maladroits, idiots*, misérables ou criminels ; il les a fait quelconques, indolents et velléitaires. Aussi leur rêve de départ, leurs inutiles entreprises participent-ils d'un âge que presque tout le monde connaît : ce passage indécis qui relie le dernier échec au baccalauréat à l'installation dans une situation enfin établie.

Par les qualités de son récit, l'équilibre et la maîtrise paisible de l'ensemble, ce film échappe aux catégories commerciales, comme aux qualités provocantes qui permettent de sacrer et de définir une œuvre. Avec un sens cinématographique efficace et étonnant Fellini donne une vie simple et *réelle à ses personnages*. Ses caricatures pourraient être féroces, mais il les entoure d'une sympathie sans indulgence. Le mariage forcé du beau Fausto, la flemme d'Alberto, les projets littéraires de Leopoldo et la fuite un beau matin de Moraldo sont décrits avec un brio continu, une profondeur de détail mieux qu'improvisés, taillés à même la vie des interprètes avec une sûreté de distillateur. Fellini sait dans un périmètre donné, même s'il lui est imposé, vivre sur le terrain, et avec une infinie patience (que son producteur doit aussi partager) trouver des sujets et des moyens de création. Pour cela l'interprète lui sert autant que le personnage. La fraîche et ingénue Leonora Ruffo grignote sans arrêt des sandwiches pendant le tournage. Cette fringale perpétuelle devient un détail du personnage de Sandra et le prétexte d'une scène. Comme dans le film, Ricardo Fellini, frère du réalisateur, vend des voitures et utilise sa belle voix dans les Concours de Beauté. Leopoldo Trieste, le poète de la bande, a réellement écrit quelques tragédies en vers.

Il s'agit moins de signaler la méthode de Fellini, qui est celle de tout le néo-réalisme italien, que la forme spéciale d'appétit créateur qu'apporte ce nouveau réalisateur. Car Fellini continuera à utiliser pleinement les caractéristiques de ses interprètes, qu'ils soient son frère, un paysan calabrais, ou Anna Magnani soi-même (si elle devient un jour son interprète). Fellini va certainement continuer sa carrière sur le même rythme prudent et assuré. Mais ce remarquable analyste devra abandonner un peu de ses roueries de scénariste. Certes, si ces qualités originales ont d'abord fait refuser le film par toutes les plus importantes maisons italiennes de distribution, la trame apparente, et le suspense final ont permis aux *Vitelloni* de devenir le plus grand succès de l'année cinématographique, juste après *Don Camillo*. La progression faufilée qui nous permet de suivre les personnages et correspond à un travail de romancier et alourdit la forme du film, en ternit la vérité. Combien l'affreuse gueule de bois d'Alberto aurait été plus belle si elle avait été plus anonyme, combien le départ de Moraldo aurait été plus fort s'il avait été celui d'un des garçons de la ville et non celui d'un personnage central. Dans *Dimanche d'Août* Lucianno Emer avait mieux su préserver la pureté documentaire de son film grâce à un prudent unanimisme. *Paisa* et *Les Fioretti* de Rossellini sont des films à sketches coupés. La succession de séquences du music-hall, le souper après la représentation et la promenade au bord de la mer de Leopoldo et du vieux comédien, sans doute les plus *belles, se trouvent justement à un* des moments de pire désœuvrement des inutiles et par conséquent du drame. Sa force est d'autant plus grande qu'elle puise son authenticité sans explication dans une secrète compétence de Fellini pour les minables tournées provinciales qu'il a longtemps accompagnées au temps où il écrivait des scénettes pour Aldo Fabrizzi.

Toute affirmation du cadre dramatique contrarie la succession des prélèvements sur le vif de Fellini, et souligne un certain émiettement. Alors que ces blocs purs, reliés par des transitions purement sensibles et rythmiques, toucheraient à une cohésion, une grandeur *réservée à Donskoï et Dovjenko*, une matière cinématographique insaisissable comme celle de Vigo ou de Wheeler qui, échappant aux commentaires, ne supporte que les énumérations stupéfaites.

A toutes les manières qu'ont trouvé les réalisateurs italiens, de Rossellini à Giuseppe de Santis, pour démentir et utiliser différemment les principes du néo-réalisme, Fellini apporte de nouveaux modes extrêmement originaux, sans doute et heureusement intraduisibles en langage critique.

ANDRÉ MARTIN



Judy Holliday et Peter Lawford dans *It should Happen to you* de Georges Cukor.

LE TRAIN DE LA CIOTAT

IT SHOULD HAPPEN TO YOU (UNE FEMME QUI S'AFFICHE), film américain de GEORGE CUKOR. *Scénario :* Garson Kanin. *Images :* Charles Lang. *Musique :* Frederick Hollander. *Interprétation :* Judy Holliday, Peter Lawford, Jack Lemmon, Michael O'Shea. *Production :* Fred Kohlmar, 1953. *Distribution :* Columbia Pictures.

Louis Lumière, comme chacun sait, est l'inventeur du néo-réalisme. *La Sortie des Usines Lumière,* pour n'être pas un film à thèse, n'en est pas moins un constat ; cette courte bande, en effet, ne démystifie-t-elle point radicalement le prolétariat que Porter va bien vite insulter si ce n'est chose faite ? (1) Avec *L'Arroseur arrosé* (vous diront certains) la *mystification* (non moins radicale que son antidote) commence. Le règne des téléphones blancs — mille fois dans l'avenir dénoncé par Langlois — s'ouvre (en iris, comme il se doit). Le cinéma — celui que j'aime — comprit vite la nécessité de raconter une histoire, nécessité encore d'en punaiser quelques images aux entrées des salles : le train de la Ciotat apprend à dérailler, le pêcheur dans la barque s'exerce à chavirer ; le cinéma est né avec ses genres bien définis : westerns, thrillers, comédies sophistiquées; le cinéma est américain et l'est encore. C'est une certitude aussi forte que tous les genres sont héroïques. Pour nous amuser de la sainteté, la comédie dite américaine ne la prend pas moins pour sujet favori : Monsieur Deeds et Irène Girard (2) gravissent un semblable calvaire. Les plus grands cinéastes du monde pratiquèrent et pratiquent tous les genres et savent, de plus, l'art d'émouvoir et d'amuser en une même scène (*Le Pauvre Amour, Tire au Flanc, Sergent York*). Les plus grands acteurs — ceux qui sortent victorieux d'une absence de direction — en sont d'eux-mêmes capables : Grant, Cooper, Stewart, Fonda, Bogart.

On a écrit sur ce sujet — celui de la comédie — assez de sottises pour que je m'abstienne d'y apporter mon lot. Sans quoi j'aurais dit que les *Onze Fiorretti de Saint François d'Assises* sont la meilleure comédie américaine que je connaisse puisqu'on y pleure de joie.

Capra, génie contesté mais génie tout de même, *improvisait* l'essentiel : le

(1) On aura compris que j'aspire à gagner l'estime de mon bon confrère Pierre Kast.
(2) *Europe 51.*

tuba, les échos (Deeds), les murs de Jericho, l'auto-stop (New-York-Miami). Il faut avoir pleuré en voyant pleurer Stewart au téléphone dans *La Vie est Belle,* se mordant les lèvres, déchirant son mouchoir, enroulant autour de son cou et le torturant le fil. Pour être un charmant film *Roman Holiday* m'attriste, qui puise en Capra l'essentiel de son intrigue et à coups de ruses (et d'insincérités) l'actualise, roublardement. Une autre comédie prenant pour sujet la sainteté était *Good Sam,* du très grand Leo Mac Carey.

De sacrés films, comme *Allez coucher ailleurs* ou *Si Bémol et Fa Dièse,* ont contraint la comédie d'évoluer, mais Cukor nous en donne aujourd'hui de semblables à celles d'avant et nous ne lui reprocherons pas, parce que c'est lui et que tout ce qu'il fait est très bien. Je vois bien que ces propos risquent de paraître décousus, mais qu'y puis-je ? « Vous aimez Cukor, vous aimez *Une Femme qui s'affiche,* faites-en la critique. » J'ai dit : « O.K. ». Et cependant l'on n'écrit pas sur Cukor ; on en parle entre amis sur le bord d'un trottoir ou à la terrasse d'un bistrot.

Garson Kanin, qui a du talent à revendre — mais comme il n'est pas fou, il le stocke pour l'hiver — a imaginé qu'une jeune femme nommée Gladys Glover, pas arriviste pour un penny mais désireuse qu'on la connaisse, comme ça, pour rien, loue avec ses derniers économies (j'en fais si peu que j'ignore si c'est féminin ou non) un immense panneau d'affichage publicitaire sur lequel, en toute simplicité, elle fait inscrire son nom en lettres de néon. Ce n'est pas le moment d'expliquer comment ce panneau se trouve quelquefois répété, puisque l'essentiel est bien que Gladys est célèbre d'une célébrité absurde, c'est-à-dire sans motif, d'une gratuité égale à celle du crime gidien. Mais si le crime gratuit ne paie pas, il n'en va pas ainsi de la célébrité injustifiée ; Gladys sera aux yeux de sa mère, l'Amérique, le symbole de l'américaine type, sorte de Mademoiselle Garap comme l'ont bien dit les chroniqueurs ou encore de Miss Personne 1953.

On est tenté, pour peu que l'on renonce aux spéculations sociologiques, psychanalytiques, politiques, extra-cinématographiques toujours, on est tenté, dis-je, pastichant un de nos distingués confrères du matin (quotidien, hélas) d'écrire : « *C'est assez divertissant. C'est bien joué. On s'amuse.* » Donc la comédie est un genre noble et, comme tous les genres sont héroïques, la comédie est un genre héroïque. Tout le monde sait qu'il est plus difficile de faire rire que de faire pleurer. Tout le monde le sait mais personne ne le croit ; vous expliquez à quelqu'un qu'il est plus difficile (et mieux) de faire *Une Femme qui s'affiche* que *Tant qu'il y aura des Hommes* : on se hérisse, on vous accuse de bouleverser les hiérarchies. Pour bien comprendre cela il suffit d'imaginer deux machines à écrire. Devant l'une, un bonhomme écrit *Une si jolie petite plage,* devant l'autre un autre bonhomme écrit *Une Femme qui s'affiche.* Premièrement, il y a du travail pour une heure ou deux. Secondement il faut du génie. Dans le premier cas vous vous en tirez avec quelques formules bien senties du genre : *la vie est dégueulasse ;* dans le second, il faut : *a)* une idée de départ ; *b)* une idée d'arrivée ; *c)* des gags ; *d)* des rebondissements. Il y a des comédies à deux personnages ; si, écrivant une comédie, vous dotez le couple d'un ou deux enfants, c'est quinze jours ou un mois de travail supplémentaire pour *créer* les enfants, trouver des idées pour eux, composer leur dialogue. C'est pourquoi on peut dire sérieusement que *Une Femme qui s'affiche* est un chef-d'œuvre car, pour tenir pendant 90 minutes le même rythme sans faiblir, installer en permanence le sourire entre les rires, diriger des gens comme on le fait ici, il faut être un *maître.*

ROBERT LACHENAY

LA DIFFICULTÉ D'ÊTRE

IL CAPOTTO (LE MANTEAU), film italien d'ALBERTO LATTUADA. *Scénario :* Cesare Zavattini, Alberto Lattuada, Leonardo Sinisgalli, Enzo Curreli, Giorgio Prosperi, Giordano Corsi, Luigi Malerba, d'après un récit de Gogol. *Images :* Mario Montuori. *Musique :* Felice Lattuada. *Interprétation :* Renato Rascel, Giulio Stival, Giulio Cali, Yvonne Sanson, Antonella Lualdi. *Production :* Faro Film, 1952.

La non distinction, par le jury du Festival de Cannes de 1952, du *Manteau* d'Alberto Lattuada parut à beaucoup d'entre nous une injustice. Il est vrai que des deux Grands Prix ex-æquo *Othello* s'imposait d'abord par son

poids et sa grandeur et *Deux Sous d'Espoir* par son originalité et sa verve... il restait donc peu de chance pour un autre film, surtout italien. L'injustice s'est pourtant prolongée puisqu'il nous a fallu attendre deux ans avant de voir ce film sortir dans un cinéma parisien. Cela posé, il faut savoir avouer une légère déception à la seconde vision du film qui, en deux ans, semble avoir mal commencé de vieillir. Mais voyons d'abord de quoi il s'agit.

A l'origine est un court récit de quelques pages publié par Nicolas Gogol en 1834. En faire un long-métrage pouvait sembler une gageure, mais l'on sait que Zavattini rêve d'un film sur un quart d'heure de la vie d'un homme et où il ne se passerait rien. Et justement Zavattini a signé le scénario du *Manteau...* ainsi que Leonardo Sinisgalli, Euzo Curreli, Giorgio Prosperi, Giordano Corsi, Luigi Malerba et Lattuada. Si chacun a eu ne serait-ce qu'une idée de séquence, d'épisode ou de scène, on comprend que l'on ait pu atteindre sans effort à la longueur voulue. Et de fait on n'a jamais l'impression que la matière d'un court-métrage ait été étirée à la taille d'un long-métrage. L'idée de base a simplement été multipliée par les imaginations respectives des auteurs et le tout est parfaitement cohérent ; et cette idée est fidèle au modèle : un petit employé de mairie, zélé et timide, est si pauvre qu'il ne peut s'acheter le manteau neuf dont il rêve. Un hasard va le lui permettre mais, peu après, il se fait voler son manteau et, désespéré, en meurt. « De nombreuses modifications ont été apportées au texte original, a dit Lattuada, pour rendre plus aisée la conduite du spectacle... L'effort constant a porté sur la volonté de rester très fidèle à l'esprit du récit, de ne pas en démentir le ton simple, humble et très humain, en respectant les déroulements fondamentaux de l'histoire. » En fait il ne s'agit que d'un allongement par le détail, à ceci près tout de même qu'il y a chez Gogol une satire de l'administration, spécifiquement russe, de l'époque que l'on ne peut retrouver ici et qu'à l'origine le fameux manteau est une sorte de capote militaire, car les fonctionnaires russes portaient l'uniforme ; le titre italien du film est bien *Il Capotto*, mais sa traduction est : manteau, et non pas : capote.



Renato Rascel dans *Le Manteau* d'Alberto Lattuada.

Lattuada a transposé l'action dans une petite ville du Nord de l'Italie et non pas, je pense, pour retrouver un équivalent de la Russie, mais parce qu'il lui fallait les éléments : neige et froid. Son héros, Carmine de Carmine, n'est pas non plus un équivalent, son comportement n'est pas russe, il n'est pas typiquement italien non plus et c'est peut-être là que réside le défaut du film. Le personnage est avant tout littéraire, en quelque sorte abstrait, il est la timidité, la résignation, la tristesse... mais l'homme nous échappe, noyé dans ses symboles.

Il est incontestable pourtant que ce film occupe une place à part, quasi unique, dans la production italienne de l'après-guerre, sorte d'essai sur la difficulté d'être dont le seul répondant, mais à un pôle inverse du cinéma italien, est *Umberto D.* Plus près dans l'œuvre de Lattuada de *Jean l'Idéaliste* que du *Bandit*, il représente sans doute l'aspect le plus personnel, le plus secret de son talent même si l'on y retrouve ces dons invariables de son auteur pour la précision dans le récit, son art parfait du cadrage et une direction d'acteurs très intelligente. Ce n'est pourtant pas toujours sur ses terrains d'élection que l'on réussit le mieux et je pense qu'au *Manteau* il est légitime de préférer *Le Moulin du Po* et cette très belle tragédie, encore inédite en France, intitulée *La Lupa*.

JACQUES DONIOL-VALCROZE

NOTES SUR D'AUTRES FILMS

TEMPETE SOUS LA MER (BENEATH THE 12-MILES REEF). — Géante brèche du cinémascope sur les paysages mornes des aventures sempiternelles : la tristesse s'en multiplie, née de l'imbécillité routinière du sujet et du récit. Et pourtant, — grâce à quel hasard ou quelle mode *naissante?* — une séquence se révèle assez insolite pour débucher notre plaisir jusqu'alors profondément terré : la première scène de séduction entre l'*éphèbe* et la *miss*, espèce de marivaudage sylvestre opposant un capricant Robert Wagner et une Terry Moore perverse et *furieusement sollicitante* à son habitude, petite garce qui illustra un mythe dans *Come back little Sheba* et qui frôle aujourd'hui, par les seuls stigmates d'un physique légèrement épaissi, la disgrâce sans rédemption des femelles rentrées dans le rang de la maturité. Ce n'est certes encore qu'une impression fugitive, et pourtant la vache grasse se laisse deviner dans la génisse nerveuse et acide qu'elle n'est plus pour longtemps.

Ceci dit, avec quel agrément soudain la nouveauté et la fantaisie de cette scène nous libère de la traditionnelle et pesante machinerie romantique de l'amour à l'écran : étreintes sauvages, regards survoltés inéluctablement destinés à faire sauter les plombs du partenaire, chocs de mondes en rut sentimental qui ne se *rejoignent* pas plus pour autant. Ce ballet faunesque évoque à la fois le XVIIIe siècle par sa légèreté, sa grâce un peu frivole, ses feintes et ses baisers repris, et l'antiquité des bacchantes et des satyres, par une espèce de frénésie ludique, de débridement cosmique, de vitalité solaire. Mais il faut se garder de laisser recouvrir une réalité vite estompée par un souvenir trop reconstruit, faussé par un lyrisme rétrospectif, car cette scène n'est qu'une esquisse hâtive et, bien sûr, on pourrait aller beaucoup plus loin dans cette voie ; il n'est cependant pas négligeable que le cinéma s'aperçoive enfin qu'il est possible, et *souhaitable*, de diriger les amants sur l'écran autrement que comme les petites autos tamponneuses de la Foire du Trône. — J.-J. R.

HOW TO MARRY A MILLIONNAIRE (COMMENT EPOUSER UN MILLIONNAIRE), film américain en Technicolor et en Cinémascope de JEAN NEGULESCO. — Il n'a pas fallu moins de deux pièces de théâtre (« The Greek Had a Word Fort It » de Zoe Akins, et « Loco » de Dale Eunson et Katherine Albert) à Nunally Johnson pour aboutir au scénario de *Comment épouser un Millionnaire*. Le deuxième film entrepris en Cinémascope (et la première comédie) méritait bien ce soin. En fait, les rebondissements de la chasse au Crésus entreprise par Pola, Toc-Toc et Charlotte constitue une fort divertissante comédie que Negulesco a mise en scène avec une habileté déjà connue et plutôt plus de bonheur que d'habitude. Au point de vue « Cinémascope », le film est beaucoup plus convaincant que *La Tunique* et *Tempête sous la Mer*, justement parce qu'il ne cherche pas avant tout à être spectaculaire. Il est une bonne démonstration que, agrandissant le champ de la vision, le Cinémascope présentera toujours un avantage par rapport à l'ancien format et que, même pour la prise de vues en intérieur, il ne pose aucun problème de cadrage qui ne soit facilement soluble. Il y a bien par-ci par-là quelques maladresses et quelques naïvetés dans l'allongement des décors et la disposition des personnes « dans la longueur », mais que l'on songe aux longs balbutiements du parlant et l'on conviendra qu'il n'aura fallu que quelques mois au Cinémascope et à tous les procédés d'écran large pour résoudre les problèmes esthétiques posés par cette nouveauté et que cette facilité même semble d'ores et déjà en assurer l'avenir. Les trois chasseresses : Marilyn Monroe, Betty Grable et Lauren Bacall, sont aussi séduisantes (dans leur genre, qui n'est pas des plus distingué pour deux au moins d'entre elles) que fines comédiennes. Englué dans leurs filets, un revenant, William Powell, démontre avec désinvolture que le charme n'a pas d'âge. En conclusion, ce divertissement cinémascopique est une agréable réussite et mérite largement le déplacement. — J. D.-V.



Marilyn Monroe et Betty Grable dans *How to Marry a Millionnaire* de Jean Negulesco.

TONNERRE SUR LE TEMPLE, film américain de CHARLES VIDOR. — Imaginez quelque petit Aga Khan de seconde zone, un Pandit Nehru qui n'aurait du vrai que le costume, de Charles Boyer l'apparence et de Gandhi quelques embryons d'idées (plus qu'audacieusement simplifiées cela va sans dire), un groupe d'anglais d'un autre âge, le tout plongé dans le climat fatal du colonialisme croulant ; quand vous saurez qu'un « pont aérien » (d'ailleurs privé) amène un américain dans ce microcosme hanté par la grande peur des fantômes qui le cernent (du genre rebelles classiques de films d'aventures compliqué d'une vague référence aux Mau-Mau et aux Viet), vous serez peut-être frappés par l'actualité anticipée des éléments d'un scénario situé au moment de l'évacuation des Indes par l'Angleterre, c'est-à-dire peu de temps après la guerre. En toute connaissance de cause, il y a, dans ce film, sous les oripeaux d'un intempestif romanesque qu'il est préférable d'écarter au plus vite, une sorte de justification forcenée de l'*homo americanus*. Il est de toute manière beaucoup plus divertissant d'orienter dans ce sens la perspective critique jusqu'à la limite, dût-on friser la fantaisie. En propagande, on le sait, tout personnage est symbole, tout acte, signe, toute idée, force, toute image, preuve. Les services de propagande U.S. à l'étranger devraient projeter ce film devant les parlements occidentaux, à la veille des votes incertains, accompagné du petit questionnaire suivant destiné à ouvrir les yeux des moins éveillés : « Quel est le seul personnage viril, intelligent, prévoyant, c'est-à-dire réaliste ? Qui, si on l'avait suivi, eût sauvé les vieux colons anglais du massacre, tout en en débarrassant les autochtones une fois pour toutes, — ce qui cadre en même temps avec les vues américaines officielles sur le colonialisme ? Qui eût sauvegardé le ministre indien contre les méfaits aberrants de ses propres utopies ? Empêché l'assassinat inique d'un enfant ? Qui eût tenu en échec les fanatismes, balayé les préjugés périmés et assuré l'ordre ? A toutes ces questions, une seul réponse : l'Américain. » Tout aurait été prévu, jusqu'aux interventions malveillantes des fortes têtes : « Qui, dans l'opération, aurait gagné de l'argent, beaucoup d'argent ? L'Américain, certes, mais vaut-il mieux perdre la vie qu'enrichir autrui, fût-ce excessivement ? » Autre fausse objection : « Le cynisme, l'insolence et le mercantilisme du personnage ne deviennent-ils pas rapidement insupportables ? » La contre-attaque est aisée : « Mais qui a épousé la pauvre aveugle ? Qui paie pour les autres au bout du compte et marche à la mort en victime héroïque

aux côtés d'un manchot dans le délirant plan final, parce que tout le monde a hésité, tergiversé, tout compromis et tout perdu pour avoir trop attendu ? Qui, enfin, avait raison *sur toute la ligne ?* L'Américain. Vous voyez bien, on savait ce qu'on disait. » Fin du questionnaire.

Mais ceci se passe sur un écran et le barbouille grossièrement, à l'exception de deux ou trois plans assez beaux de Deborah Kerr qui accomplit ici à son tour la maintenant classique performance de la cécité à l'écran. Quant à notre compatriote Corinne Calvet, elle contribue brillamment, par sa vulgarité et son manque total de subtilité, à enrayer un départ de scène érotique apparemment susceptible de prolongements divertissants. — J.-J. R.

LA SORCIERE BLANCHE (WHITE WITCH DOCTOR), film américain de HENRY HATHAWAY. — Des *Mines du Roi Salomon* à la *Sorcière Blanche,* le genre du Technicolor africain s'est nettement codifié ; l'action court sur deux plans : une longue et périlleuse expédition dans la brousse semée d'embûches « touristiques » (couleur locale : sorciers, scorpions, serpents, fauves), et parallèlement, une évolution intérieure synchrone dans le cœur des deux protagonistes. La fragile héroïne venue en Afrique sacrifier à quelque noble idéal, et le dur, — chasseur, guide ou trafiquant, — chargé de la conduire et de la protéger, parcourront le chemin qui sépare l'amour de l'antipathie initiale (compliquée chez l'homme de mépris, de cynisme et d'insolence). D'autre part, ce film semble apporter une fois de plus la preuve qu'à l'heure actuelle le moindre village africain est pourvu d'un organisme intermédiaire entre le syndicat d'initiative et l'agence d'impresario spécialement chargé des relations avec les équipes cinématographiques de passage avides de délayer de maigres sujets dans une abondante sauce folklorique.

Le film d'Hathaway roule scrupuleusement sur toutes ces conventions, et — n'était l'héroïne — on se prendrait à regretter *Niagara,* du moins beaucoup plus agréable à voir et diaboliquement bien réglé. Mais la sensualité épaisse et la langueur un peu molle de Marilyn cèdent facilement le pas au charme musqué de Susan Hayward, vraie rousse faussement attiédie par les teintures, vrai félin d'alcôve travesti en Saint-Bernard pour cannibales. — J.J.R.

A PERSONAL AFFAIR (UNE AFFAIRE TROUBLANTE), film anglais d'ANTHONY PELISSIER. — Anthony Pelissier, dont nous ne connaissons qu'un sketch de *Trio,* a traité son sujet (les remous provoqués dans le ménage d'un professeur par la disparition d'une de ses élèves) avec beaucoup de liberté et d'astuce. Peu de scènes dans ce film, qui est un long dialogue, qui ne soient rendues passionnantes par le très intelligent travail d'un metteur en scène, qui a compris beaucoup de vérités cinématographiques : que l'on doit diriger ses comédiens, que la fameuse spécificité tourne très certainement autour des rapports entre les personnages, et qu'il existe toute une alchimie des regards dont peu ont conscience ; qu'enfin les meilleures symphonies ne font pas toujours appel à la grosse caisse.

Ici, rares, très rares sont les effets de grosse caisse, assez inutiles. Et je ne pense pas que Pelissier lui-même ait été très convaincu de leur utilité ; mais il me semble avoir suffisamment réfléchi sur son art pour s'être rendu compte qu'il n'était pas tout à fait temps, hélas, de les supprimer. Il ne sera, de toutes façons, guère difficile de lui pardonner quelques plans de cancans de village, un barrage un peu trop écumeux et une tante un peu trop refoulée, en se souvenant de la frimousse et de la démarche de Glynis Johns, des scènes entre Gene Tierney et son mari, et de ce moment étonnant où Leo Genn explique comment il aimait sa petite élève. — C.C.

NE ME QUITTE JAMAIS (NEVER LET ME GO), film américain de DELMER DAVES. — Il en va du jargon comme du crachat en l'air : cela risque de vous retomber sur la tête. La docte expression : *auto-démystification* me semble s'imposer sitôt qu'il est question de film russe. J'y reviendrai.

Le film américain *Ne me quitte jamais* fera sourire, qui raconte les noces d'un américain (Clarck Gable) et d'une russe (Gene Tierney) en Russie. Gable, à l'occasion journaliste, est amené à écrire des articles sur la guerre froide ; ces articles déplaisent. On lui signifie son expulsion : « U.S. go home » ! Il a toutes les peines du monde à obtenir un visa de sortie pour sa russe épouse, mais il l'obtient. Au jour de l'envol, il monte dans l'avion croyant précéder sa femme ; hélas, le



Jeffrey Hunters et Jeanne Peters dans *Prisonniers du Marais* de Jean Negulesco.

moteur vrombit, les hélices tournent, elle, à terre, est maintenue, lui, veut descendre, on le tire en arrière, l'engin décolle, il hurle : « Je reviendrai » ; il ne reste plus à Gene Tierney qu'à courir un peu derrière l'avion pour la bonne forme poétique de l'ouvrage. Clarck n'a pas dit son dernier mot ; il reviendra en fraude et par bateau et enlèvera sa femme au nez et à la barbe de mille officiers de l'armée russe et cela dans la plus pure tradition « Sabotage à Berlin ».

S'il se pouvait qu'on eût jamais tort d'avoir souri ce serait cette fois-ci tant est habile à nous émouvoir l'auteur des *Passagers de la Nuit ;* en dépit des rieurs, je ne vois rien de très extravagant ici, rien non plus que l'on ne sache déjà si l'on a vu quelques films russes. *Les Cosaques du Kouban,* par exemple, nous montrèrent quel drame c'était pour une fille de là-bas d'épouser un gars du kolkhose voisin. A plus forte raison un Américain.

Gene Tierney aussi russe que toute la famille Pitoeff réunie, nous donnerait assez l'envie d'aller chercher nos femmes futures en terre russe, si toutefois nous étions assurés, comme Gable, de les pouvoir ramener au pays...

Et puis, Gene n'est-elle pas native de Brooklyn ? — R.L.

PRISONNIERS DU MARAIS (LURE OF THE WILDERNEN), film américain en Technicolor de Jean Negulesco. — J'écris cette note comme Gide ses livres : pour « avertir ». Avertir le lecteur que *Prisonniers du Marais* est par excellence le film à ne pas voir. C'est le plus que pâle re-make du très beau *Swamp Waters* que Renoir tourna en Géorgie (U.S.A.). La jolie Jeanne Peters est inutilisée, le Technicolor n'est rien de plus qu'honnête, l'ensemble est fort ennuyeux. — R.L.

RETOUR AU PARADIS (RETURN TO PARADISE), film américain de Mark Robson. — Film curieux, attachant, déroutant, que l'on voudrait pouvoir aimer davantage. Gary Cooper s'y promène, usé, médusé, désabusé. Beaucoup d'extérieurs de jours bien ensoleillés, convenablement technicolorés. Filles des îles, jolies, mais insuffisamment mises en valeur. Robson, dont on loua trop fort *Le Champion,* ne s'évade jamais d'une honnête qualité. — R.L.

LA GUERRE DE DIEU (LA GUERRA DE DIOS), film espagnol de Rafael Gil. — *La Guerre de Dieu* ou le Feuilleton d'un curé de village minier en Espagne. Il est hors de doute que Rafael Gil aimerait bien se faire passer pour le Bresson

espagnol, hors de doute aussi qu'il ne le sera jamais. Il y a Claude Laydu et *son visage fabriqué par* Bresson. Je crois que Laydu est marqué pour la vie entière par l'année de travail avec le metteur en scène du *Journal d'un Curé de Campagne.* Ce profil tourmenté et paisible en même temps du « fameux petit prêtre », ces regards qui chavirent sous le poids de l'humilité la plus absolue, ce menton volontaire qui s'incline, soumis, vers la poitrine, c'est le visage du curé d'Ambricourt, celui-là même de la grâce. — R.L.

MADEMOISELLE NITOUCHE, film franco-italien d'Yves Allegret. — Ce n'est pas notre genre ici de tenir compte des ragots de coulisses ; l'histoire pourtant qui circule au sujet de cette deuxième version de *Mademoiselle Nitouche* mérite d'être rapportée, parce que tout se passe comme si elle était vraie. On dit donc qu'Ophüls qui devait réaliser le film — cela est sûr — ayant renoncé à ce projet répondit au producteur qui lui demandait de lui indiquer un remplacement : « Allégret, *bien sûr* » et que le producteur téléphona à Yves alors qu'Ophüls pensait à Marc, auteur de la première version. La plaisanterie paraît un peu grosse pour n'être pas fausse, mais il demeure que la célèbre opérette d'Hervé, Meilhac et Milhaud pouvait peut-être donner à Marc Allegret l'occasion de retrouver la réussite de la première version, mais certainement pas à son frère Yves de faire, dans le comique, l'équivalent des *Orgueilleux,* dans le tragique. Il n'a jamais été à l'aise dans la comédie et, sans pour cela être condamné à un « noir » perpétuel, ne le sera sans doute jamais dans cette forme de « rose ». *Mademoiselle Nitouche* sera dans son œuvre un coup pour rien, comme *Miquette et sa Mère* dans celle de Clouzot. Malgré le soin et le luxe de l'entreprise, la mécanique grince sans cesse, le rythme ne trouve jamais sa cadence. Là où il fallait de la fraîcheur il y a une sèche ironie, là où il fallait une drôlerie issue des dessins de Guillaume ou du « Sapeur Camembert » il y a un « comique trouffion » pour music-hall de province. Fernandel ne fait pas rire et n'a pas l'air de s'amuser et l'exquise Pier Angeli, si elle nous démontre qu'elle a vite appris le français, ne trouve jamais l'occasion de montrer sa charmante nature. Au crédit du film : de ravissants décors. — J. D.-V.

LES REVOLTES DE LOMANACH, film franco-italien de Richard Pottier. — La rivalité des « bleus » et des « blancs », des républicains et des chouans, a déjà donné lieu à quelques fantaisies historico-cinématographiques de piètre mémoire. Aucune, pourtant, n'avait atteint à l'ineptie, la gratuité et le mauvais goût de celle-là. La guerre de Vendée — douloureuse s'il en fût — devient une sorte de vaudeville grandiloquent où ne rivalisent plus que les lieux communs et quelques fadaises sentimentales. Du côté spectacle — batailles, chevauchées, etc... — cela ne vaut pas le Châtelet des mauvais jours et la couleur est employée n'importe comment, sans aucune préoccupation artistique. La pauvre Dany Robin, choisie sans doute parce qu'elle est une cavalière émérite, ne peut rien contre ce méli-mélo incohérent. La scène finale ne pouvait être que sublime ou ridicule : elle n'est pas sublime du tout. Une suggestion : que l'on partage en cent parties égales la pellicule de *Un Caprice de Caroline, Lucrèce Borgia, Barbe-Bleue, Si Versailles m'était conté* et *Les Révoltés de Lomanach,* que l'on en garde, à proportions équivalentes pour chaque film, la quantité nécessaire pour un film de deux heures, que l'on monte le tout absolument au hasard et l'on obtiendra une grandiose super-production qui serviva : 1° à montrer aux élèves de l'I.D.H.E.C. ce qu'il ne faut pas faire, et 2° à concourir dans les festivals, comme film burlesque, contre *Carrousel Napolitain* et *Les Chevaliers de la Table Ronde.* — J. D.-V.

LES INTRIGANTES, film français d'Henri Decoin. — Le roman de Jacques Robert « La Machination » contenait deux scénarios possibles : un sur l'arrivisme dans les milieux de théâtre qui aurait pu donner une sorte d'*All About Eve* français, un autre essentiellement policier qui aurait pu aboutir à un film genre Hitchcock. Pour n'avoir pas choisi entre les deux genres Henri Decoin a manqué son affaire. Au moment où nous allons nous laisser prendre aux données policières du récit, on nous convie brusquement à une étude psychologique sur le cas du personnage que joue Jeanne Moreau, et quand, l'effet d'étonnement passé, nous allons nous intéresser à elle, on l'abandonne pour nous raconter une autre histoire où intervient Etchika Choureau, etc..., jusqu'à un dénouement qui n'est ni policier, ni romanesque, une

simple fin surprenante de vacuité et d'inintérêt. La mise en scène de Decoin est parfois habile, il y a des tas d'amorces de scènes qui rappellent que l'auteur de *La Vérité sur Bébé Donge* pourrait peut-être... et puis les pétards s'avèrent mouillés et l'on reste sur une impression assez irritante de bizarrerie gratuite, de manque d'unité, de discordance continue. En dépit de son talent Jeanne Moreau ne peut rendre attachant le rôle de la directrice de théâtre ambitieuse et Raymond Rouleau (trop mou), Raymond Pellegrin (mal à l'aise) et Etchika Choureau (mal photographiée... à moins qu'on l'ait enlaidie volontairement) donnent pareillement l'impression d'une première répétition hâtive. — J. D.-V.

LE GUERISSEUR, film français d'Yves Ciampi. — Le meilleur peut-être et certainement le plus honnête des films de Ciampi. Le problème évoqué n'est pas ici simple prétexte à couvrir une marchandise moins avouable, il est posé de façon assez complète ; il est dommage toutefois que Ciampi, ex-médecin lui-même, ait fait de son guérisseur un ancien médecin. Cela brouille inutilement les données d'une question complexe. Par ailleurs le désir de plaider une thèse semble faire passer chez Ciampi au second plan celui de faire un bon film. La mise en scène se dilue dans une intrigue assez plate, bien interprétée pourtant par Jean Marais et par Danièle Delorme, que d'aucuns considèrent sur le déclin et que, pour ma part, je trouve charmante. — J. D.-V.

LA NEIGE ETAIT SALE, film français de Luis Saslavsky. — Ce film fut interdit par la censure pendant un an. Il faut vraiment être à tout prix pour la liberté d'expression pour n'être point tenté de lui donner raison. Tout est bas dans ce film et, semble-t-il, complaisamment. Choisir de ne montrer que la veulerie et la dégradation sans autre justification que le goût de la noirceur ne peut même pas s'excuser ici par un souci de réalisme, car le trait est sans cesse forcé, ce qui est le contraire du réalisme. Le cas étudié aurait pourtant pu être assez déchirant et Daniel Gélin sait souvent trouver des accents justes, mais le contexte demeure toujours ou niais ou écœurant. — J. D.-V.

THE MANDERSON AFFAIR (L'AFFAIRE MANDERSON), film anglais d'Herbert Wilcox. — Privé d'Hitchcock, le cinéma anglais a pardu pour beaucoup d'entre nous ses meilleures raisons d'exister. Herbert Wilcox, qui fit naguère une médiocre petite bande épinalo-héroïque : *Odette, agent S 23,* a tourné cette *Affaire Manderson,* film peut-être policier mais surtout ennuyeux. Les films anglais n'ayant plus la cote d'amour, on nous tend ici un piège assez grossier : Orson Welles a été engagé pour quelques jours et une douzaine de plans de lui ont été tournés, de façon à pouvoir mettre son nom en gros et attiser les gogos. Mais faut-il se déplacer pour quelques minutes ? Le reste n'est que vide, ce vide dont certains cinéastes anglais ont le secret qu'ils emporteront avec eux dans la tombe, comme les potiers de la Renaissance italienne celui de la céramique. — R.L.

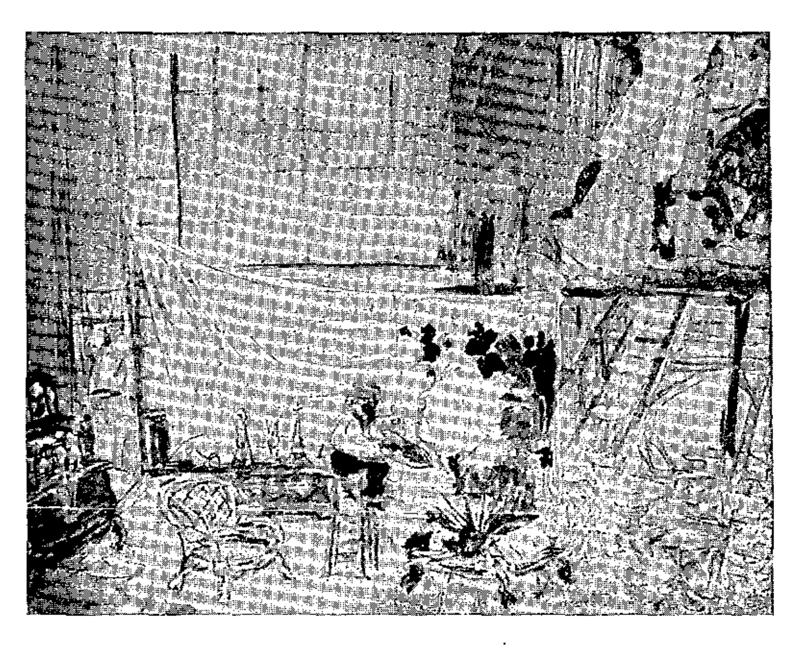
LE ROI DE LA PAGAILLE (TROUBLE IN THE STORE), film anglais de J. P. Carstairs. — « Un nouveau Chaplin » annonçait-on ; nous espérions au mieux un autre Danny Kaye. Norman Winsdow à lui tout seul présente les signes de dégénérescence de Lewis et Martin et serait plutôt moins drôle. Les meilleurs moments sont empruntés sans vergogne à Laurel et Hardy. Lorsqu'une jolie fille traverse le champ, on s'empresse de nous montrer un gros plan de Margaret Rutherford afin que nous n'allions pas croire que le cinéma anglais a aussi ses pin-up. Parti à la moitié du film, nous tenons de source sûre que la seconde moitié est à la mesure de la première. Donc, s'abstenir ici n'est point trahir. — R.L.

A PROPOS DE *MOULIN ROUGE*

Mon cher Doniol-Valcroze,

Dans votre critique de *Moulin Rouge* (Cahiers du Cinéma n° 31), j'ai été très surpris de relever la phrase suivante : « Différents procédés techniques — que nous ignorons..., etc... »

Ces procédés que vous ignorez n'ont rien de secret et Eliot Eliofson, pho-



Maquette de Vertès pour *Moulin Rouge* de John Huston.

tographe de « Life » et « color consultant » pour le film d'Huston, en a parlé dans FILMS IN REVIEW de mars 1953.

Voici d'ailleurs quelques adaptations de la lettre publiée par ce magazine :

« La couleur est contrôlée par l'emploi, sur l'objectif, d'un filtre adéquat. Comme la couleur qui prédomine dans les tableaux de Lautrec varie du bleu au bleu-vert, les séquences tournées avec divers filtres bleus se rapprochent le plus du « sentiment » de Lautrec. »

Dans d'autres cas, Oswald Morris, cameraman de *Moulin Rouge,* a utilisé, sur les indications d'Éliofson, des gélatines colorées sur les projecteurs (combinant quelques fois gélatines sur les projecteurs et filtres sur les objectifs).

Des gélatines vertes sur les projecteurs ont été utilisées dans les scènes suivantes : lorsque Lautrec boit avant sa crise de délirium, lors de la tentative de suicide (avec une note colorée donnée par la lanterne rose).

Des gélatines à tons chauds ont été employées pour les scènes du château et les scènes de chasse et lorsque Lautrec devient infirme, ce sont des gélatines bleues qui donnent un aspect froid à l'image ; ce sont les mêmes gélatines qui « indiquent » l'absence de sentiment chez Marie Charlet (Colette Marchand).

Pour la plupart des scènes avec Lautrec, des filtres bleu-verts sur l'objectif furent utilisés conjointement avec des « ambiances » blanches de chaque côté de la camera ; pour donner plus d'accent à certaines scènes avec Suzanne Flon, des plafonniers avec gélatines jaunes et roses furent utilisés sans adjonction de spotlights.

Comme vous pouvez le constater, il n'y a là rien de sensationnel et rien de bien nouveau car, en 1945, Luigi Veronesi utilisait déjà ces procédés dans son film *Studi sul colori,* et je crois pouvoir affirmer que Claude Renoir a employé des gélatines colorées dans certaines scènes de nuit du *Carrosse d'Or.* Et peut-être qu'en cherchant bien on trouverait d'autres exemples... plus anciens.

Quelle que soit la valeur de *Moulin Rouge* au point de vue scénario, je ne puis que terminer cette lettre en traduisant les propos du chroniqueur de FILMS IN REVIEW : « Ces exemples sont pris au hasard dans ceux inhabituels, au point de vue couleur, de *Moulin Rouge.* Pour les apprécier entièrement, voyez ce film au moins deux fois. »

ANDRÉ ROSSI

LIVRES DE CINÉMA

En marge d'un livre de Jacques Brunius

EN MARGE DU CINEMA FRANÇAIS. — JACQUES BRUNIUS, Arcane, Paris 1954.

Dans cet amoncellement trop fortuit d'articles de valeur très inégale et parfois fort discutable que constitue *Experiment in the Film,* publié à Londres en 1949 par Roger Manvell, l'article de Jacques Brunius m'avait toujours paru le meilleur. Aujourd'hui il a enfin pu publier *Experimental Film in France,* ce texte qu'il a déjà écrit en 1947, sous le titre *En marge du Cinéma français,* en langue française, dans la Collection « Ombres-Blanches » (Arcane, Paris, 1954), collection qui a été inaugurée par *Le Surréalisme au Cinéma,* livre très documenté d'Ado Kyrou.

Il n'y a que quelques développements dans le texte français : quelques mises à jour, par exemple pour le chapitre sur Renoir, et ici, nous sommes redevables à Brunius (qui a travaillé avec Renoir pour le délicieux film inachevé *Partie de Campagne,* dont il fût un des principaux interprètes) d'excellents aperçus sur ce metteur en scène si complexe, sur qui n'existe encore aucune monographie valable. Car les quelques pages du journal du Ciné-Club ne sont qu'une tentative et le Renoir de *Télé-Ciné* est un échec, omission dont Brunius d'ailleurs me semble avoir découvert la raison en précisant qu'il n'y a pas de « style Renoir » proprement dit « ou plutôt il en a un pour chaque film, car cet homme sans style fait des films qui ne manquent jamais de style ». Brunius a effleuré un des points communs de Renoir et Stroheim : l'exaltation de l'idéal féminin — « ce personnage de la femme touchante, désarmée, perdue, vue dans une auréole de lumière diffusée par la pluie, la neige, la brume ou les fleurs du printemps » que l'on trouve dans les films du Renoir de la « période Catherine (Hessling) » ou personnifiée par Mae Murray, Mary Philbin, Zasu Pitts, Fay Wray chez Stroheim. Il aurait pu aller encore plus loin : car n'est-ce pas déjà la petite fille sans défense, victime des tempêtes de neige, lys brisé trop tôt, que nous dépeint le maître de Stroheim, D. W. Griffith, et qu'incarne Lilian Gish qui est à la base de cette « femme idéale » de Stroheim et Renoir ?

Une vieille haine a incité Brunius à ajouter dans son texte français quelques méchancetés à l'égard de Jean Cocteau, sa bête noire depuis longtemps, méchancetés trop gratuites pour un écrivain de la qualité de Brunius. (Sait-on que l'on doit à sa plume une introduction intelligente et vivante pour le « Vathek » de William Beckford, œuvre trop peu connue et que nous incitons les fervents du cinéma à lire, car ce Lord anglais, Oscar Wilde du XVIIIe siècle, qui faisait surgir avec l'aide de l'énigmatique nécromant, le comte Philippe de Loutherbourg, inventeur de « l'Eidophysikon », sorte de lanterne magique, des images fantasmagoriques, animées pour ses débats et débauches à la manière des mystères d'Eleusis, orgies raffinées et secrètes, semble être un cinéaste « avant la lettre »). Et voici à quoi nous voulons en venir : d'un côté ce livre, qui nous parle avec intelligence de Jacques Prévert ou de Jean Vigo, a la vigueur de tous les livres vraiment « vécus », c'est-à-dire de livres écrits par quelqu'un qui a été enraciné dans l'époque dont il parle. Brunius a lutté dans les années 20 avec des amis de choix — Clair, Bunuel, Delluc, Desnos, J.-G. Auriol et l'équipe de la première REVUE DU CINÉMA, pour n'en citer que quelques-uns — pour sa conception d'un bon cinéma, il a lutté contre cette forme d' « avant-garde qui était devenue très vite une mode, un conformisme, un répertoire de petits procédés et manies faciles à copier », il s'est dressé contre « l'emploi abusif, le remâchement *ad nauseam* de ses trouvailles ». C'était alors son bon droit. Quand il évoque, avec une certaine nostalgie, « la belle époque de l'avant-garde », quand il parle de la redécouverte de l'absurde par la génération du premier avant-garde, de cette

part de l'absurdité fondamentale dans les systèmes esthétiques, philosophiques ou éthiques admis jusqu'alors, à laquelle il fallait opposer l'absurde et l'incongru érigés en systèmes, l'utilisant « à des fins de dépaysement poétique », quand il parle de cette jeunesse, formée sous le signe de l'acte gratuit du Lafcadio des « Caves du Vatican », cette jeunesse nourrie par Rimbaud, Mallarmé, Valéry, Lautréamont, Jarry, Picasso, Apollinaire et le Dada, qui venait également de découvrir Freud et le surréalisme, quand Brunius, encyclopédie vivante, nous cite des lignes de Desnos, Delluc, Chomette, Clair, il le fait en connaissance de cause, et nous le suivons avec plaisir. Mais justement parce que nous apprécions le commentaire de quelqu'un qui connaît à fond cette époque, cet « âge d'or » du cinéma français, qui connaît son métier (car Brunius a également travaillé avec Bunuel et a tourné lui-même *Elle est Bicimidine, Violons d'Ingres* et monté *Records 37*), il faut aussi lui reprocher certains parti-pris poussés trop loin. Evidemment son avant-propos débute avec un postulat : « Qui se targue d'objectivité ou d'impartialité n'est qu'un vilain petit imposteur. Qu'on ne s'attende donc pas à trouver dans cette étude le ton faussement détaché ni les poses doctorales dont ceux qui prétendent faire de l'histoire travertissent leur idiosyncrasie. Je serai partial, ouvertement. Cependant, il me paraît possible de parvenir à une relative objectivité — précisément grâce à une partialité déclarée... » C'est, bien entendu, son credo. Mais où en est sa relative objectivité ? D'un côté, donc, ce parti-pris volontaire, arbitraire, ce point de vue de l'année 1928 qu'il adopte tout naturellement, parce qu'il a pris part alors à tous ces mouvements et tendances hétérogènes des années décisives, lui procure le grand avantage de donner du relief et une sorte de plastique vivante à ce qu'il dit. D'autre part, hélas, il n'a point corrigé, par une seconde vision rétrospective de certains films condamnés, ses parti-pris de 1928 et il n'a pas tenté de réviser son texte de 1947, en 1954. Là il y a le grand danger d'une rigidité d'opinion qui risque de devenir stérile et où l'intransigeance devient parfois inconscience. Je veux surtout parler de ses critiques trop immuables, pleines de préjugés injustifiés (1) sur Gance et Jean Epstein, ses attaques contre les décors de Mallet-Stevens, qui nous semblent aujourd'hui plutôt un reflet de leur temps et qui, dans leur luminosité et leur stylisation ornementale, qui les apparentent à la mode linéaire-décorative de Poiret, nous paraissent maintenant une avant-étape nécessaire pour ouvrir la voie à la clarté aérée de Lazare Meerson, élève de Cavalcanti. Ceux qui ont eu l'occasion de voir à la Cinémathèque française, pendant la semaine consacrée à un hommage à Jean Epstein, l'œuvre si riche de nuances de ce metteur en scène si méconnu, dont on ne connaissait que le côté *Chute de la Maison Usher* ou son fameux montage court de *Cœur Fidèle,* ont pu se rendre compte que même dans des films, tel que *Le Lion du Mogole,* où Epstein a été forcé de tourner un film commercial, il y a des séquences qui éblouissent encore aujourd'hui et qu'il n'y a point de « sécheresse, d'absence totale de sensualité », comme Brunius le prétend, dans ces drames de la mer où plane une densité d'atmosphère qui devient hallucination, comme dans *L'Or de la Mer* ou *Mor Vran.* N'a-t-il pas lu l'admirable article que Henri Langlois a consacré dans les CAHIERS DU CINÉMA à la mémoire de Jean Epstein ? Et cet article d'un grand connaisseur du cinéma français et international n'aurait-il pas dû engager Jacques Brunius à réexaminer ses affirmations, à revoir certains films afin de se rendre compte si toutes ses opinions, justifiées en 1928, tenaient encore debout en 1954 ? N'a-t-on pas entendu parler de cette présentation acclamée du *Napoléon* muet d'Abel Gance où, dans le cadre de la rétrospective du Festival de Venise, l'œuvre grandiose, dégagée de toutes les scories dont l'avait surchargé la mentalité fleurie de l'époque, a su triompher ? Ne connait-il pas le montage non commercial éblouissant, plein de mouvement, où une vision glisse à une autre vision, du *Bal des Victimes* qui nous démontre comment Gance aurait voulu monter tout son film ?

Je dois avouer humblement que si j'avais écrit *L'Ecran Démoniaque* en 1928, j'aurais esquinté complètement le *Faust* de Murnau comme « niaiserie fadasse », ne voyant que le jeune Faust efféminé, les douçâtreries de la prairie

(1) Je sais que Brunius a déjà exprimé ces opinions dans son texte anglais, mais la langue anglaise, qui ne dévie jamais tout à fait d'une certaine politesse, les avait rendues moins acerbes, moins agressives, me semble-t-il.

printanière de studio ou le vulgaire quiproquo Jannings--Méphisto et Yvette Guilbert-Marthe. J'aurais de même traité *Les Nibelungen* « d'exécrable film teutonique et nationaliste », sans pouvoir déterminer certaines qualités de style qui font de ces films, discutables en soi, un facteur qui nous éclaire sur le développement artistique de Lang. La distance compte quand même, et il ne nuit jamais d'être un peu au-dessus de la mêlée. Cela ne veut pas dire qu'il faut se targuer d'objectivité ou d'impartialité à la manière d'un « vilain petit imposteur » comme vous dites, cher Jacques Brunius. Mais, de grâce, revoyez certains films dont vous dites tant de mal, car peut-être aujourd'hui, où il ne faut plus lutter pour ou contre, où ils sont devenus des précieux témoins d'une culture cinématographique de jadis, vous les verrez avec un autre œil. On attend de vous, un jour, autre chose que ces marginales qu'il faut jauger comme une sorte de prélude pour une étude plus approfondie que nous aimerions lire de vous.

LOTTE H. EISNER

L'Oligopole

CINEMA ET MONOPOLE — *Le cinéma aux Etats-Unis : étude économique*, HENRI MERCILLON, Librairie Armand Colin, 1953.

Dans la préface de l'ouvrage de M. Mercillon, « Cinéma et monopole », M. Guitton parle en ces termes de l'auteur : il « a suivi l'enseignement économique des Facultés de Droit..., a été attiré par l'industrie française du cinéma..., a eu le mérite de tenter une conciliation entre ses études antérieures et ses observations concrètes. »

A cette double formation correspondent en effet les traits fondamentaux de cette étude : une bonne thèse d'économie politique, une analyse concrète, actuelle et précise du cinéma américain.

M. Mercillon a une excellente connaissance des données générales du monopole et de l'oligopole. Il rend hommage à ses maîtres, et avec un souci constant de l'enchaînement logique des faits, aborde allègrement son sujet. La concentration de l'industrie américaine du cinéma n'est pas due au hasard. Une étude rétrospective de l'histoire du cinéma depuis ses origines prouve que la rentabilité de toute organisation dépend étroitement du contrôle absolu de l'exploitation. Les caractères spécifiques de l'industrie cinématographique étaient d'ailleurs un premier élément jouant en faveur de la concentration. L'appareillage est complexe ; l'augmentation constante des coûts fixes dans la production nécessite le concours de banquiers et de financiers puissants ; l'importance des risques de consommation, résultant du contenu intellectuel, moral ou social des films, rend impossible toute prévision quant aux actes de vente au public et crée par là même son antidote : le contrôle par des commissions spécialisées du contenu des films.

Une deuxième série d'éléments, d'une très grande importance, ont permis cette concentration unique du cinéma ; ce sont des conditions propres aux Etats-Unis : la puissance de la demande, l'instabilité de l'offre, conséquence d'une crainte constante de surproduction et dont en système capitaliste on se défend par la concentration de l'exploitation.

Les données du problème posées, M. Mercillon aborde la description des « formes exactes des firmes dominantes » et donne une excellente image de cet oligopole intégré verticalement, contrôlant la production, la distribution et l'exploitation, anéantissant de plus en plus le libre choix de la part du consommateur, adaptant la demande à une offre préexistante, capable en un mot d'orienter le goût de la demande elle-même. Sa démonstration est probante ; il aboutit à la conclusion que la loi du profit maximum, règle des entreprises capitalistes, joue ici intégralement et que le profit constitue bien le revenu-type de domination.

Dans la dernière partie de son mémoire, M. Mercillon, avant d'aborder l'étude des effets réels de l'intégration, souligne leurs extrêmes complexités, les obstacles de leur enregistrement correct et soulève le problème du difficile ajustement de la théorie et de la réalité. Or cette continuelle adaptation, pierre d'achoppement d'un semblable travail, a été parfaitement réalisée par Henri Mercillon.

Si de bonnes définitions nous sont données des méthodes et stratagèmes mis au point par les entreprises monopolistiques : block booking, blind buying..., nous avons également été initiés à la vie des grandes firmes américaines par un bref historique retraçant les grands mouvements de leur lutte et les principales phases des procès antitrusts ; le rôle d'Adolf Zukor, inventeur du 5 star-system, est intelligemment présenté ; la puissance des « 8 Majors Compagnies » face aux « Indépendants » nettement campée ; la naissance de l'industrie de la télévision, son prodigieux développement, les connexions de la télévision-cinéma maintes fois mentionnées. Des allusions au climat politique de Hollywood, l'exposé des motifs de l'attitude des syndicats californiens en matière de fixation des salaires, le système de rançon des grands dirigeants à l'égard des actionnaires sont autant de faits qui contribuent à constituer un véritable amalgame des objets et de l'analyse théorique.

Un intéressant et rapide tableau de l'histoire et de l'état présent des industries cinématographiques européennes nous donnent des points de comparaison utiles et l'explication des réactions des monopoles américains face aux industries allemande et anglaise, qui s'opposèrent à eux.

Nous devons aussi remercier M. Mercillon d'avoir élargi notre horizon en prenant le soin de replacer l'industrie cinématographique dans un cadre général et de la comparer aux industries présentant des analogies de forme et de puissance sur le marché américain : industrie de l'acier, industrie chimique.

Evocatrice et subtile anlyse des multiples procédés de domination, étude précise et bonne enquête sur le comportement des acteurs de la vie économique : importance des jeunes spectateurs dans la vie américaine, habitude des consommateurs, prouvent que non seulement le mouvement, mais le geste a été pris en considération avant de tirer une conclusion et que M. Mercillon fait preuve des qualités d'un habile observateur et d'un théoricien capable d'apporter des éléments nouveaux aux schémas déjà connus de l'oligopole.

MICHELLE FERRIEU

CAHIERS DU CINÉMA

Revue mensuelle du cinéma et du télé-cinéma

Rédacteurs en Chefs : A. BAZIN, J. DONIOL-VALCROZE et LO DUCA

Directeur-gérant : L. KEIGEL

25, Bd Bonne-Nouvelle - PARIS (2e) R.C. Seine 326.525 B

Prix du numéro : 250 Frs

Abonnement 6 numéros :

France, Union Française .... 1.375 Frs
Etranger .... 1.800 Frs

Abonnement 12 numéros :

France, Union Française .... 2.750 Frs
Etranger .... 3.600 Frs

Adresser lettres, chèque ou mandat aux CAHIERS DU CINEMA, 146, Champs-Elysées, PARIS-8e (ELY 05-38)
Chèques postaux : 7890-76 PARIS

Les articles n'engagent que leur auteur.
Les manuscrits ne sont pas rendus.

Le Directeur-Gérant : L. KEIGEL.

Imprimerie HÉRISSEY, Evreux, n° 1183. — Dépôt légal : 2e trimestre 1954.



L'actuel succès de ROMANCE INACHEVEE (*The Glenn Miller Story*) est mondial. Ce Technicolor Universal interprété par James Stewart et June Allyson sera présenté le 2 juin au Palais de Chaillot, au cours d'un gala donné sous le Haut Patronage de Monsieur le Président de la République et au bénéfice des Œuvres Sociales de la Résistance de la Préfecture de Police.

BROADWAY

LA SALLE DE L'ÉLITE

36, CHAMPS-ÉLYSÉES, PARIS-8e - ÉLYsées 24-89

Printed in France

PRIX DU NUMÉRO : 250 FRANC